EL ESTADO MENTAL,

MAYO 2014. NÚMERO: 1
5€ IVA INCLUIDO

INTO THE MAELSTROM
— **De Saltstraumen a Naruto** —
Un proyecto artístico de Zoé T. Vizcaíno sobre la colisión de grandes vórtices marinos.
p.52

RAY KURZWEIL HACIA LA SINGULARIDAD
Albano Cruz
p. 34

EL DÍA QUE VOLVÍ A SER SIMIO
Fernando Broncano
p. 42

NOTAS SOBRE FEMINIDAD, FOTOGRAFÍA Y PUBLICIDAD
Rafael Sánchez Ferlosio
p. 30

LEGO: MODELO PARA (RE)ARMAR
Rodrigo Fresán
p. 131

"Lo peor es creer que se tiene razón por haberla tenido"
JOSÉ ÁNGEL VALENTE

RÉQUIEM ESPAÑOL UN DIÁLOGO SECRETO ENTRE ORWELL Y AZAÑA
José Luis Gallero
p. 8

¿QUÉ PASA EN CATALUNYA?
Guillem Martínez
p. 15

AVES DE FUERZA DESIGUAL
Juan Cavestany
p. 127

CREACIÓN:
Chino Moya
Cegado
Martín Vitaliti
Roc Herms
Vincent Broquaire
Miki Leal
Rodrigo La Hoz
Neil Harbisson
Pablo Helguera

OTRO MUNDO ES IMPOSIBLE

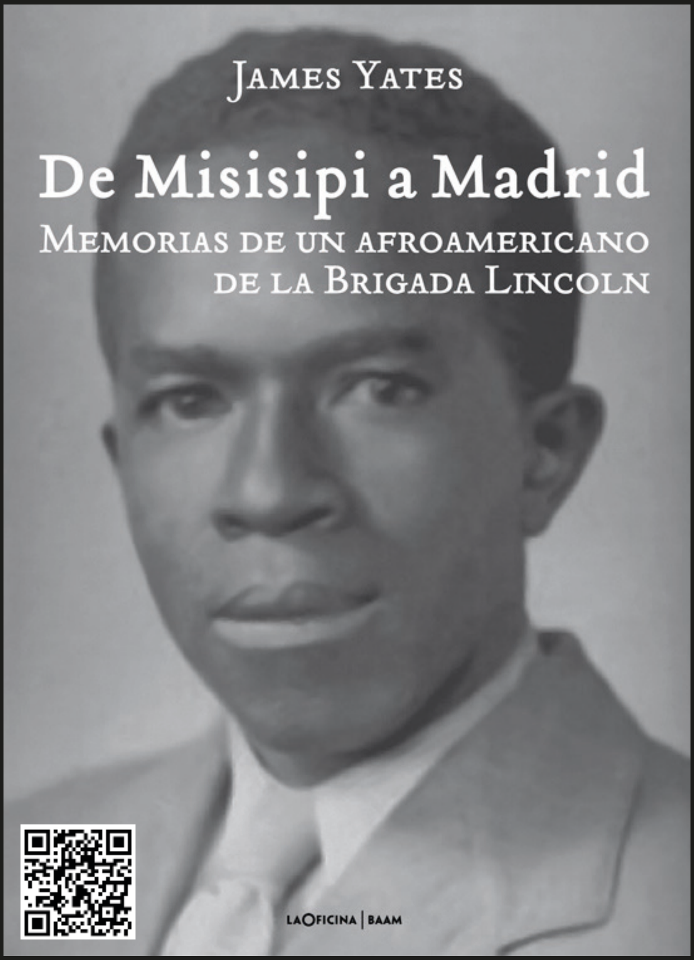
Un forastero llega a Vic **Antonio Mérida** p. 20 — Albert Serra elige una biblioteca **Llucia Ramis** p. 63 Jandek, los ojos sin rostro **Jessica Niñerola** p. 66 — Ocho días sin leer **Fabián Casas** p. 74 El arte en sí **Enrique Vila Matas** p. 78 — Los cuervos de Sangen Jaya **Horacio Castellanos Moya** p. 79 Los estados mentales de Francisco Ferrer Lerín p. 86 — Los huevos sobre la mesa **José Manuel Ruiz** p. 98 — La velocidad correcta **Juan Bonilla** p. 119 — Sexy Miami Futuristic Cocktail Lounge (from the Past), un proyecto artístico de Ryan Rivadeneyra p. 123 — "El enemigo de mis enemigos es mi amigo" Carla Fibla entrevista a Abdel Bari Atwan, director del diario *Al Rai al Youm* p. 135 — A pesar de Obama **Mireia Sentís** p. 142

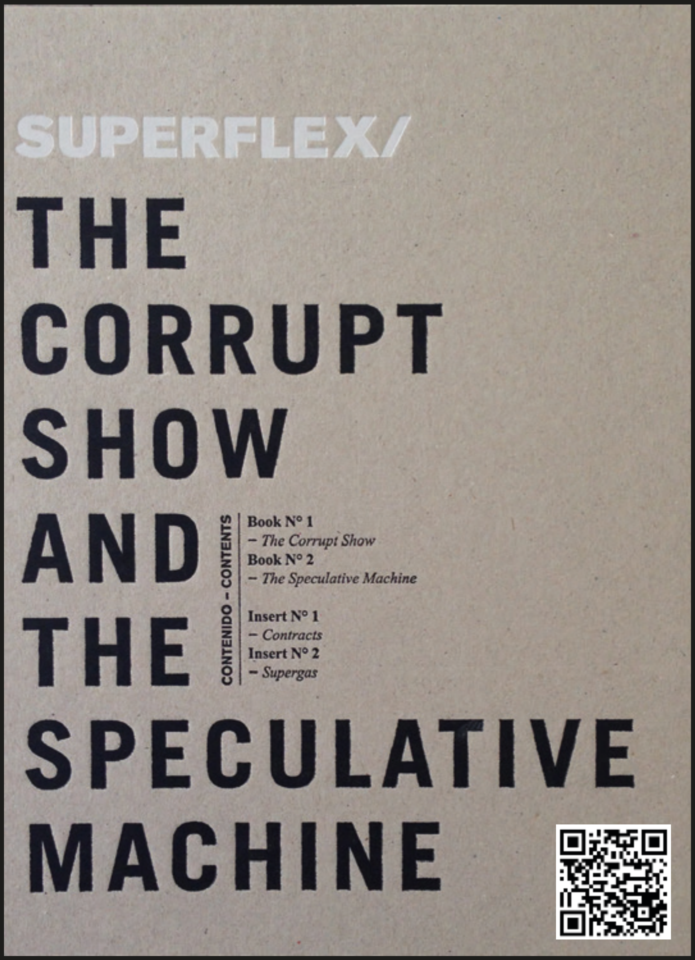
ELEGÍA *granada* de Silvia Pérez Cruz y Raül Fernandez Miró
Pedro G. Romero
p. 94

REVOLUCIÓN PSICODÉLICA
Javier Calvo
p. 103

TRABAJO ANGÉLICO
Jarrett Earnest
ENTREVISTA A GENESIS P-ORRIDGE
p. 110

9 772173 193001 00101
WWW.ELESTADOMENTAL.COM


James Yates
De Misisipi a Madrid
Memorias de un afroamericano de la Brigada Lincoln
LaOficina | BAAM


SUPERFLEX/
THE CORRUPT SHOW AND THE SPECULATIVE MACHINE
CONTENIDO – CONTENTS
Book N° 1
– The Corrupt Show
Book N° 2
– The Speculative Machine
Insert N° 1
– Contracts
Insert N° 2
– Supergas

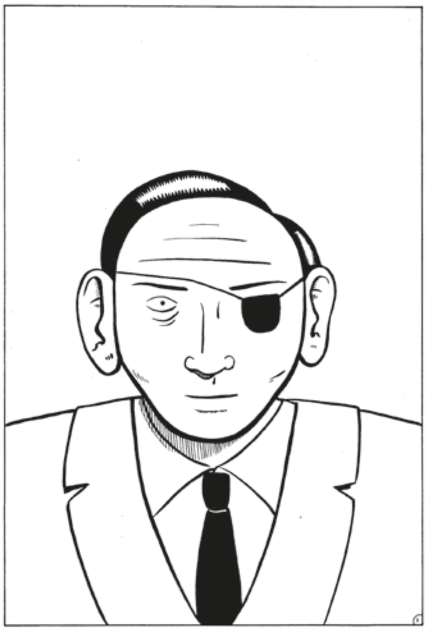
)••(
R. MURRAY SCHAFER
El paisaje sonoro y la afinación del mundo
Traducción de Vanesa G. Cazorla
)intermedio(

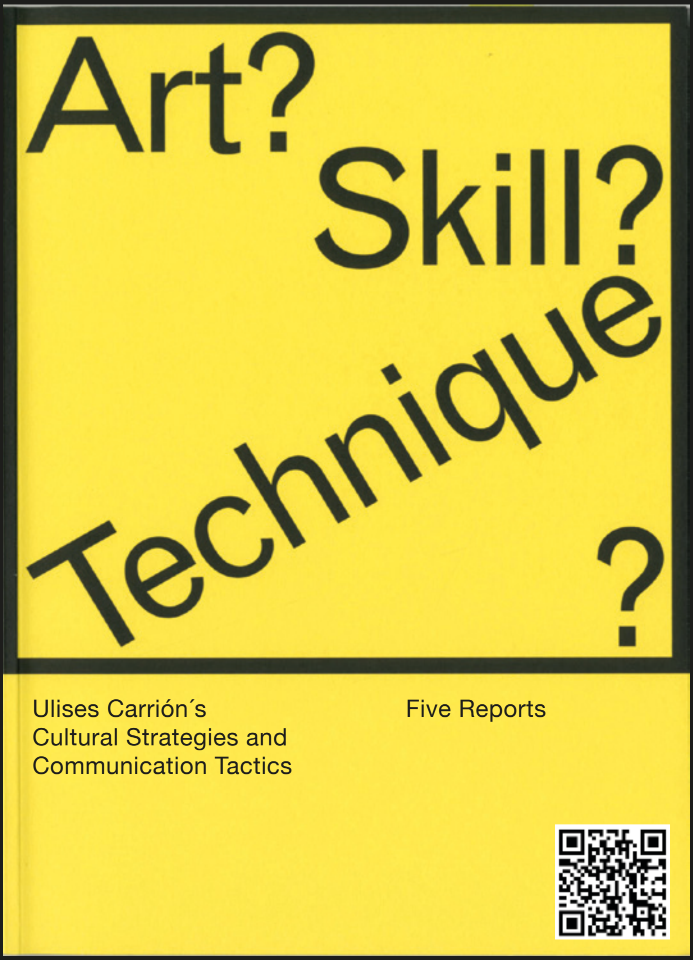
ME HE INVESTIGADO A MÍ MISMO
Heráclito: fragmentos e interpretaciones
José Luis Gallero
y Carlos Eugenio López (Eds.)
Árdora ediciones

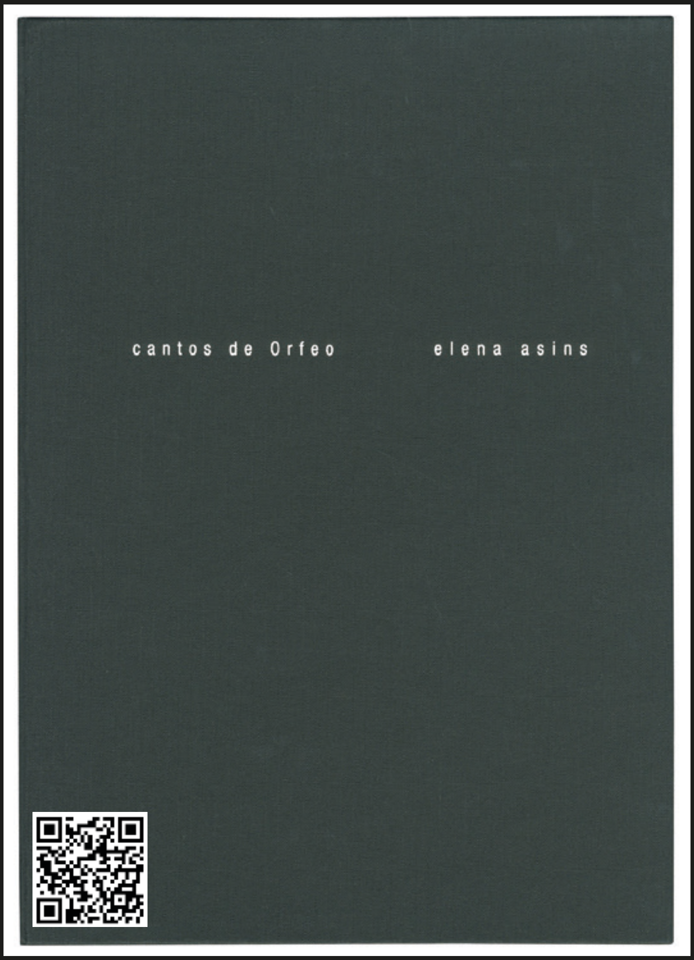
NO ENTENDER

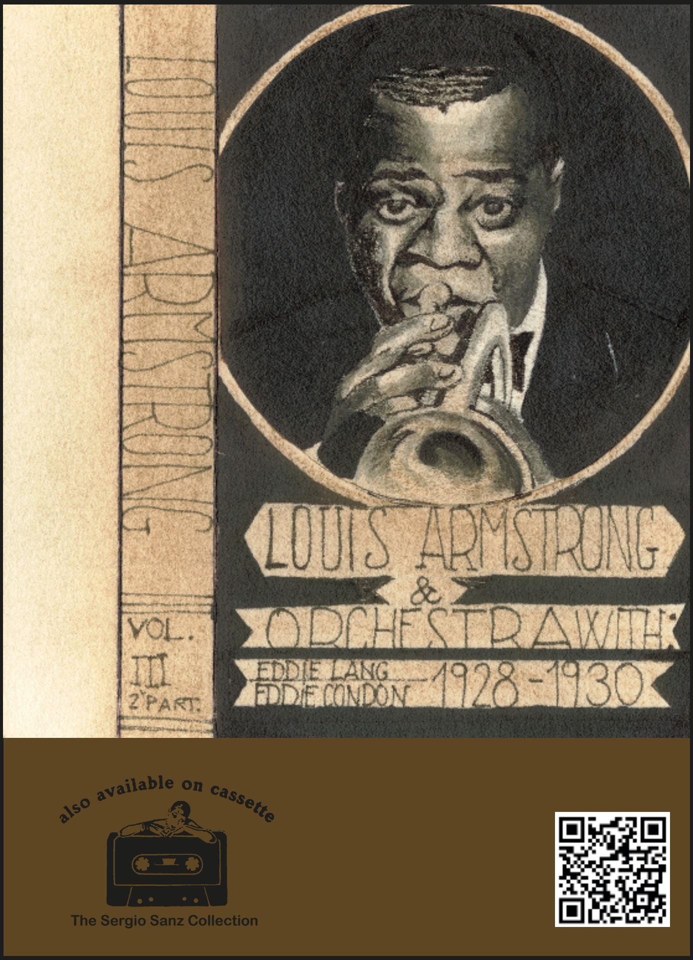
TE COSTARÁ LA VIDA

Por Cegado









www.elestadomental.com/escaparate

LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL, LA VIDA ETERNA Y EL CÍBORG MELANCÓLICO

Las visiones optimistas del pensador futurista y director de ingeniería de Google Ray Kurzweil, que imagina una raza de hombres angélicos e inmortales, se dan de bruces con la realidad protésica de Fernando Broncano, catedrático de Filosofía de la Ciencia, que se presenta a sí mismo como un cíborg exiliado de la percepción de la realidad común. Roc Herms, fotoperiodista de mundos virtuales, acompaña el viaje con el reportaje *Postcards from Home*.

Neil Harbisson (Londres, 1982) es el primer cíborg del mundo en ser reconocido como tal por un gobierno. Trabaja como artista visual y compositor. Ha inventado el *eyeborg*, un dispositivo conectado a la cabeza que le permite percibir los colores en forma de ondas sonoras, gracias al cual ha desarrollado una obra gráfica basada en diversas composiciones musicales. *Cage 4'33* es una de sus obras.

Páginas de la 34 a la 45

*

¿QUÉ PASA EN CATALUNYA?

Réquiem español. La evocación de un encuentro que nunca existió en la desolada Barcelona de la Guerra Civil entre Manuel Azaña y George Orwell dibuja un paisaje cuyo rastro es aún perceptible en el debate político de nuestro tiempo. Por José Luis Gallero.

Guillem Martínez relata la sucesión de acontecimientos que se han producido en los últimos años en Catalunya hasta llegar al actual dilema nacional.

En este contexto, un forastero llega a Vic, capital de la comarca de Osona, para, sin ideas preconcebidas y con la mínima documentación previa, llevar a cabo una investigación sobre el terreno.
El forastero es Antonio Mérida. Con fotografías de Juande Jarillo.

Páginas de la 8 a la 27

INCLUSO MUERTOS VALEMOS ALGO

Tanto como 200.000 dólares. El estudio *Skin and Bone* del Consorcio Internacional de Periodistas de Investigación (ICIJ) y datos proporcionados por la Food and Drug Administration estadounidense así lo atestiguan. Infografía realizada por Mónica Serrano (Cádiz, 1986), ilustradora residente en Buenos Aires.

Página 47

*

REVOLUCIÓN PSICODÉLICA

De Aleister Crowley a *Los invisibles* de Grant Morrison, pasando por Alan Moore, Jhonn Balance o Psychic TV, Javier Calvo nos conduce a las profundidades del artista-mago, el hipersigilo, las orgías alquímicas y los acoplamientos astrales.

Página 103

Una extensa conversación con Genesis P-Orridge, leyenda de la música industrial, el transgénero y la experiencia psicomágica. Él/ella ha liderado bandas y proyectos performáticos históricos como Thee Temple ov Psychick Youth, COUM, Psychic TV y Throbbing Gristle. Por Jarrett Earnest. Imágenes cedidas del libro dedicado a Breyer P-Orridge por Leigha Mason y Mark Paytress (First Third Books).

Página 110

*

ESPECIAL MÚSICA

Los ojos sin rostro. Jandek en el Cafe OTO.
Por Jessica Niñerola. **Página 66**
La afinación del mundo de Murray Schafer.
Por Juan Manuel Artero. **Página 75**
Los tres singles favoritos de Kim Fowley y Paco Loco. **Página 79**
Disco del mes: Ambrose Akinmusire. Reseñas de Anastenaria, Thumbscrew, Sunn O))) & Ulver, Glenn Branca, Brigitte Fontaine, Sun Kil Moon y Ruth White. Por Álex Sánchez. **Página 80**
Elegía. Sobre *granada*, de Sílvia Pérez Cruz y Raül Fernandez Miró.
Por Pedro G. Romero. **Página 94**
La edad del bronce: Borrico de Jerez.
Por Alexandre Serrano. **Página 97**

EL ESTADO MENTAL, 3ª Época — Nº1

En este número han participado:
Chino Moya, Cegado (Mauro Trotta), Martín Vitaliti, José Luis Gallero, Oscar Noguera, Guillem Martínez, Antonio Mérida, Juande Jarillo, Rafael Sánchez Ferlosio, Albano Cruz, Roc Herms, Fernando Broncano, Vincent Broquaire, Neil Harbisson, David Eloy Rodríguez, Mónica Serrano, Zoé T. Vizcaíno, Llucia Ramis, Félix Pérez-Hita, Jessica Niñerola, Dawid Laskowski, Pablo Llorca, Fabián Casas, Arturo Higa, Juan Manuel Artero, Rodrigo La Hoz, Enrique Vila-Matas, Daniel Acirón, Kim Fowley, Paco Loco, Horacio Castellanos Moya, Beatriz Navas Valdés, Pablo Helguera, Francisco Ferrer Lerín, Carmen Espegel, Sonia Fernández Pan, Marc Llibre Roig, Pedro G. Romero, Alba Suñé, Antoine Passerat, Alexandre Serrano, José Manuel Ruiz Blas, Alberto Flores, Javier Calvo, Jarrett Earnest, Laure Leber, Sheila Rock, Chris Buck, María Casani, Juan Bonilla, Miki Leal,
Ryan Rivadeneyra, Rodrigo Fresán, Juan Cavestany, Carla Fibla, Mireia Sentís

Agradecemos la colaboración de:
Alda Ólafsson, Amparo Lasén, Ana Ara, Antonio Rodríguez de las Heras, Box Productions, Cormac Regan, Crossover Labs, Elena Casado, First Third Books London - Paris, Galería Fúcares Madrid – Almagro, Galería Moriarty, Madrid, Galería Rafael Ortiz Sevilla, Xpo Gallery Strasbourg – Paris, Jon Viñé, Jorge Bravo / etHALL, Louise Productions, Manuel Asín, Manuel Saiz, Marcos Giralt Torrente, Monoduo Films, Paco Cinematografica Roma, Paco Pintón, Pablo y Gonzalo Quevedo, Pili Films Paris, Slow Tale Missoula MT, Sveriges Arkitekter,The Brooklyn Rail, The Cyborg Foundation Barcelona, The International Consortium of Investigative Journalists (www.icij.org)

Y nuestras condolencias a Luna Miguel.

UNA MIRADA AL INTERIOR

Rafael Sánchez Ferlosio se pregunta cuál es el criterio de ciertos colectivos feministas para calificar de sexistas determinados anuncios y otros no.
Página 30

Juan Bonilla se muda al Aljarafe sevillano y descubre que uno no se encierra en una casa para escapar del mundo, sino que es el mundo el que queda encerrado al otro lado de la puerta.
Página 119

Rodrigo Fresán actualiza junto a su hijo su pasión por los ladrillos de Lego, el juguete/herramienta que, a decir del escritor argentino, más y mejor define al género humano.
Página 127

Juan Cavestany rodó con poco dinero y muchos amigos la celebrada *Gente en sitios*. Aquí cuenta cómo lo hizo.
Página 131

*

UNA MIRADA AL MUNDO

Carla Fibla entrevista a Abdel Bari Atwan, una de las voces más lúcidas e independientes del periodismo árabe, director del nuevo diario *Al Rai al Youm*, con sede en Londres.

Mireia Sentís analiza el enquistamiento de los problemas raciales en Estados Unidos a pesar de Obama.
Páginas de la 137 a la 144

*

CREACIÓN

Cegado. Mauro Trotta Ferrarese (Caracas, 1981) es dibujante, ilustrador, responsable de Cegado Comics y editor de la revista *El ojo*. Actualmente vive y trabaja en Berlín.
Página 1

Martín Vitaliti (Buenos Aires, 1978) es artista. Entre otros premios ha ganado el Premio Generación 2013, Obra Social Caja Madrid 2012 y el Primer Premio de Dibujo Museo ABC 2012. Vive y trabaja en Barcelona desde 2000. **Página 7**

Vincent Broquaire (1986) es artista. Vive y trabaja en Estrasburgo (Francia). Expone habitualmente sus dibujos, instalaciones y vídeos en la Xpogallery de París. En su trabajo cuestiona la relación que mantienen la sociedad con las nuevas tecnologías y el hombre con la máquina, e investiga la percepción de lo real. **Página 42**

David Eloy Rodríguez (Cáceres, 1976) es poeta, autor de los libros de poesía *Chrauf*, *Miedo de ser escarcha*, *Asombros*, *Para nombrar una ciudad* y *Lo que iba diciendo*, entre otros. **Página 46**

Zoé T. Vizcaíno (Ciudad de México, 1979) es artista visual y reside en Madrid. Ha recibido el premio INJUVE, el Tercer Premio Bienal de Fotografía Purificación García o el Premio Festival de Video Arte Latino Región 0. **Página 52**

Rodrigo La Hoz (Lima, 1982) es escritor, traductor, pintor y dibujante. Ha publicado Islas y es colaborador habitual de fanzines como *Kovra*, *Dedomedio* o *Carboncito*. **Página 76**

Pablo Helguera (México DF, 1971) es artista plástico y performer. Vive en Nueva York y trabaja como director de los programas académicos del área educativa del MoMA. **Página 85**

Miki Leal (Sevilla, 1974) es pintor. Los dos cuadros que ilustran "La velocidad correcta", de Juan Bonilla, están realizados en su estudio de Coria del Río, en el Aljarafe sevillano. Actualmente vive y trabaja en Madrid. **Página 119**

Ryan Rivadeneyra (Miami, 1984) vive y trabaja en Barcelona. El proyecto que presenta formó parte de la exposición *Factotum* en la Fundació Antoni Tapiès. **Página 123**

*

Portada:
Chino Moya (Madrid, 1976) es director y fotógrafo. Sus últimos trabajos han sido una colaboración con la banda estadounidense St. Vincent y la serie de retratos *Glutamato Monosódico*. Actualmente reside en Londres.

Editor:
José María Lafuente Llano

Editor ejecutivo:
Borja Casani

Editores asociados:
Andrea Aguilar, Sonia Berger, David Bestué, Sato Díaz, Ignacio Echevarría, Carla Fibla, Elsa Fernández-Santos, Rodrigo Fresán, Javier Lafuente, Ray Loriga, Ginés Martínez, Germán Pose, Álex Sánchez, Iker Seisdedos.

Coordinación redacción:
Toño Angulo Daneri *antonio@elestadomental.com*

Redacción:
Bárbara Mingo *barbara@elestadomental.com*
Fidel Moreno *fidel@elestadomental.com*

Corrección textos:
Julia Fanjul *julia@elestadomental.com*

Coordinación EEM-Radio:
Bruno Galindo *bruno@elestadomental.com*

Coordinación comercio electrónico:
Marta Valdivieso *marta@elestadomental.com*

Diseño comercio electrónico:
Arturo Iturbe *arturo@psd.es*

Gestión y dirección administrativa:
Marga Conde *marga@elestadomental.com*

Diseño web y coordinación informática:
Ignacio Díaz-Roncero *nacho@elestadomental.com*

Diseño apps:
Ya!yaki — www.yayaki.com

Diseño gráfico:
Setanta — www.setanta.es

Impreso en Jomagar Artes Gráficas. Móstoles, Madrid.

Distribuido en quioscos por GDE Revistas.
M-206, km 4,5 28890 Madrid. Tel. 902 548 999

Distribuido en librerías Madrid
por Machado Grupo de Distribución.
Tel. 916 324 893 *machadolibros@machadolibros.com*

Distribuido en librerías del resto de España por
Les Punxes Distribuidora SL.
Tel. 902 107 581 *punxes@punxes.es*

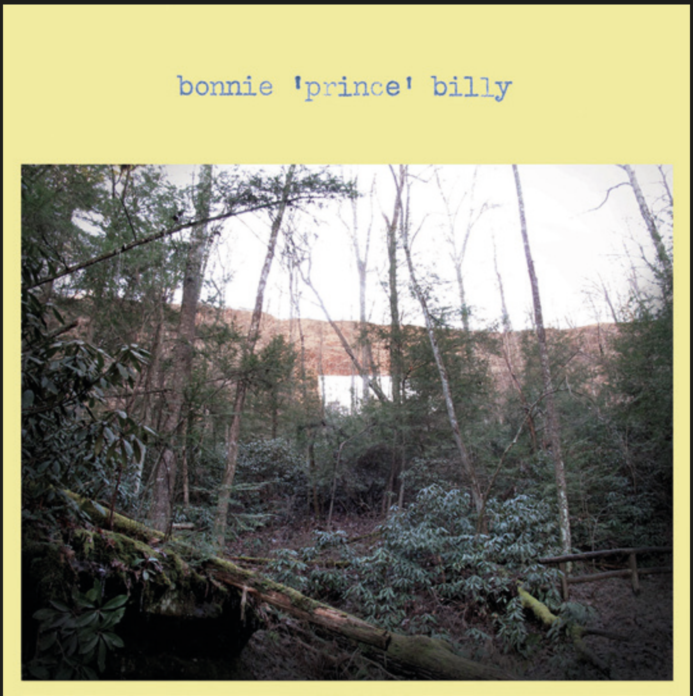
Depósito Legal: M-2471-2011
ISSN: 2173-1934

Editado por
El Estado Mental SL
Calle Tamayo y Baus, 6. Bajo.
28004 Madrid

SWANS

ESPLENDOR GEOMÉTRICO
ULTRAPHOON

BM01
BioMechanica


bonnie 'prince' billy

Vivimos en la sensación de que un ciclo del mundo, de nuestro propio mundo, pero también del mundo imaginable, se ha acabado, y hay en ello una señal de envejecimiento colectivo. Las sociedades jóvenes, las tribus emergentes, no tienen conciencia de los ciclos, ni les importa un rábano cómo terminan las cosas. Pero a nuestras viejas sociedades sí les importa, porque supone una enorme pérdida de tiempo —tiempo de vida— y un aburrimiento mortal el tener que convivir con estructuras políticas y formatos vitales obsoletos.

El viejo mundo que se resiste a morir es nuestro mundo. No podríamos fácilmente alejarnos y mirarlo como un lugar ajeno, un lugar simplemente dominado por fuerzas hostiles y del que no somos en absoluto responsables. El panóptico que permite ver la dimensión del sinsentido es la mejor construcción de nuestra conciencia colectiva.

Hemos agotado hasta sus límites lo superficial, lo horizontal, lo navegable, lo comprensible, lo aceptable, lo vendible. En apariencia divididos y jerárquicos, es posible que en en el fondo estemos hartos de ser todos iguales. No se sabe. Las señales se esconden ahora en el interior del individuo, convertido en una torre inexpugnable que guarda en lo profundo un secreto que no recuerda bien.

Lo profundo, esa vieja nostalgia de lo humano: las cosas importantes, las grandes sensaciones, lo bueno. O al menos la aspiración de vivir una vida que merezca la pena ser vivida. Ya que estamos, un poco de sentido: dormir bien, descansar de la máscara, entender el mundo. Entender, como primer capítulo de un programa revolucionario. Ya que no en la superficie, quizá las cosas tengan sentido en lo profundo. Puede que haya llegado la hora de sumergirse en las profundidades. No sabemos cómo, pero ésa es la acción que proponemos.

Martín Vitaliti

RÉQUIEM

Orwell y Azaña: diálogo en Barcelona

[0]

Una misteriosa sincronía los convocó en la primavera de 1937 en Barcelona. Si el destino los hubiera aproximado un poco más —hasta sentarlos a la misma mesa de algún café situado a medio camino entre las Ramblas y el Parque de la Ciudadela, por ejemplo—, habrían conversado largamente en varias lenguas. Manuel Azaña (1880-1940) no era sólo un excelente traductor del francés —asignatura en la que George Orwell (1903-1950) podía presumir de haber tenido como profesor a Aldous Huxley—, sino también del inglés. Defensores —y perdedores— de la misma causa, permanecieron extranjeros, sin embargo, el uno para el otro. Inmersos simultáneamente en una contienda civil y en una revuelta revolucionaria, no dejan de leer y tomar notas en medio de la pesadilla. El miliciano del POUM, mientras hace guardia en la azotea de un edificio de las Ramblas. El presidente de la República, sitiado en su residencia del Parque de la Ciudadela. Apenas les separan tres kilómetros. En ese preciso momento —el más crítico de la insurrección de Barcelona y de la guerra de España— cristalizan dos de sus textos más lúcidos. Entre el 3 y el 6 de mayo de 1937, Azaña revisa el manuscrito de una insólita meditación ética y política expuesta en forma de diálogo: *La velada en Benicarló*, testamento inolvidable de la República. En las mismas fechas, Orwell registra —en los cuadernos que en última instancia le arrebatará la policía— los acontecimientos cuya reconstrucción emprenderá seis meses más tarde en una obra maestra de la escritura política y poética: *Homage to Catalonia*. Dos testimonios gemelos, dos reflexiones contemporáneas y contiguas. El encuentro entre sus autores nunca tuvo lugar, pero ambos libros dialogan en secreto desde hace 75 años.

Cabe preguntarse si leer la epopeya orwelliana a la luz crepuscular de *La velada en Benicarló* —o la elegía azañista, a la claridad cenital de *Homenaje a Cataluña*— procura en mayor medida una experiencia estética o una conmoción espiritual. Pero la cuestión pertinente es: ¿por qué se ha leído y se lee tan poco a Manuel Azaña? Narrador, dramaturgo, crítico, ensayista, Premio Nacional de Literatura en 1926, orador incomparable, diarista magistral, fue ministro, jefe de Gobierno y presidente de la Segunda República española, del mismo modo que le correspondió ser —en un plano aparentemente menor, pero de fuerte carga simbólica— último director de una revista cuyo porvenir quedó igualmente malogrado por una dictadura: *España* (1915-1924), semanario fundado por Ortega y Gasset. Al margen del escaso aprecio que le profesaron las izquierdas y de la inicua campaña de descrédito a que fue sometido por los enemigos de la democracia y de la inteligencia, la figura de Azaña está ligada de forma fatídica al suceso más trágico de nuestra historia. Semejante estigma ha desalentado por si solo a varias generaciones de editores y lectores, otorgando vigencia a la malévola advertencia atribuida a Unamuno: «Cuidado con Azaña. Es un escritor sin lectores. Sería capaz de hacer la revolución para que le leyeran».

El autor de *Del sentimiento trágico de la vida* —y del póstumo *Del resentimiento trágico de la vida*: «Entre los *hunos* y los *hotros* están descuartizando a España...»— formuló su anatema contra el alcalaíno mucho antes del advenimiento de la República. Tiempo después, en las circunstancias más dramáticas, el pueblo español vivió la rara experiencia de contar al frente del Estado con uno de sus ciudadanos más sabios y capacitados. «La tentativa de combinar sabiduría y poder ha tenido éxito muy pocas veces, y cuando lo ha tenido, ha sido por muy poco tiempo», señalaba Einstein en 1953. La hechura moral e intelectual de Azaña debería evocar en nosotros los nombres de Solón —«Situado entre dos bandos como en tierra de nadie» (*Elegías*, 25)—, Marco Aurelio, cuyas *Meditaciones* son asimismo un doloroso testamento escrito en el frente de batalla —«Retorna incesantemente a la filosofía, gracias a la cual podrás soportar la corte» (VI)— o el Pericles transmitido por Tucídides: «Amamos la belleza con sencillez y el saber sin complacencia... Los espíritus más fuertes son aquellos que, conociendo las penalidades, no se apartan de los peligros». Sólo Machado da la impresión de haber captado la esencia de tales parentescos: «España, la tierra de las negligencias lamentables, ha sido también el pueblo de los aciertos insuperables: supo elegir presidente. El nombre de Azaña quedará en la historia con una significación universal y como una enseñanza inolvidable».

No podía llevar sino apellido castellano quien acuñó la máxima que mejor sintetiza la anomalía española por excelencia: «Un pueblo que ignora su historia está condenado a repetirla» (George Santayana, 1906). Se trata de un motivo con ricas variaciones en el pensamiento contemporáneo, desde Paul Valéry hasta María Zambrano. Ortega lo enunciaba así: «La aberración visual que solemos padecer en las apreciaciones del presente español, queda multiplicada por las erróneas ideas que del pretérito tenemos» (1922). Trotski, quien viajó por España en 1916, tuvo ocasión de apreciar el fenómeno: «Los pueblos, y especialmente España, aprenden muy lentamente y necesitan que el pasado se repita de tiempo en tiempo». Gerald Brenan, el más pertinaz y desapasionado investigador del alma española, consigna: «¿No es España, después de todo, el país en que la Historia, y de qué monótona manera, se repite una y otra vez?» (1943).

A nadie extrañará que un presentimiento sombrío atraviese la obra de alguien que conocía tan a fondo la historia de España como Azaña. El coloquio de Benicarló representa en realidad el monólogo desesperado de un hombre que intenta elevarse sobre el horror del destino. En un país dividido en dos mitades, una de las cuales se ha con-

ESPAÑOL

«Uno solo nunca tiene razón, pero con dos comienza la verdad.»
Nietzsche, *La gaya ciencia*, 1882

vertido en dictadura militar y la otra en escenario de una revolución, aquel hombre honesto, sensato y tolerante —«que conocía la historia contemporánea y la política mundial mucho mejor que los líderes políticos de cualquier época» (Gabriel Jackson, 1986)— templa su razón frente a la sinrazón de la guerra: «Es más indispensable que nunca no someterse al abatimiento moral. Ni nosotros seríamos el primer ejemplo de un infortunio ilustre, ni ellos el de una audacia criminal victoriosa». El desventurado repetirse de la historia de España revela a sus ojos la existencia de un «desequilibrio interno», de una «disociación atroz»: «El pueblo español no escarmienta, no aprende nunca nada. Aunque es viejo y curtido por el infortunio, la discontinuidad de su cultura hace de él un pueblo sin experiencia» (1924). «No aprovechamos el esfuerzo ni el saber de nuestros antepasados. Cada generación desaparece para siempre en un abismo de olvido... Los españoles no heredamos ninguna sabiduría. Cada cual aprende que el fuego quema cuando pone las manos en las ascuas» (1930). «Una de las obras civilizadoras que tiene que hacer la República es enseñar al español que la sangre engendra sangre, que la venganza atrae venganza, y que sólo la bondad, la justicia, la humanidad pueden regenerar el espíritu español, reseco después de tantos siglos de contiendas» (1933). «Ya sé que, estando arraigada en el carácter español, la apelación cotidiana a la violencia no se puede prescribir por decreto. Pero es conforme a nuestros sentimientos más íntimos desear que haya sonado la hora en que los españoles dejen de fusilarse los unos a los otros» (Abril 1936).

El 14 de octubre de 1931, el hilo premonitorio roza la clarividencia: «Creí que tendría bastante fuerza para convencerlos. Les hice ver que era un ensalzamiento prematuro; que a mí me hundían, quizá sin provecho para la República. Sentía vivamente la enormidad de la aventura, y que se malograba un mañana más seguro. Nada me valió. Estaba disgustadísimo y de un humor negro, desesperado. ¿Barrunto de un fracaso seguro, en que estúpidamente van a arruinarse las esperanzas que he hecho concebir? Estoy como un condenado, esperando que me pongan en capilla. El suceso es formidable para mí. Con un solo discurso en las Cortes, me hacen presidente del Gobierno».

Américo Castro confesaba al final de su vida: «Mi descubrimiento de la auténtica historia de España tuvo lugar en medio de tales sufrimientos, que a veces pienso si no me hubiera valido más continuar envuelto en la bruma de mi ignorancia». ¿Cómo no sentir desolación por el fracaso de la República y sus consecuencias? Ahora que se cumplen 75 años de la publicación de La velada en Benicarló, ¿cabe asegurar que se hayan restaurado en España «las condiciones mínimas para la convivencia social»? Generoso defensor de la autonomía catalana —que tantos enemigos movilizó contra la República—, Azaña apuró la hiel más amarga al comprobar en carne viva el desafecto de Cataluña. Pero el balance de aquel episodio no será nada comparado con el desastre final: «Dos millones de españoles menos, entre muertos, emigrados y presos», según la propia contabilidad del ya expresidente en una carta a Blanco Amor, cuyo colofón reza: «Mutilación gigantesca. Difícil reconstruir el Estado y la organización económica, pero mucho más difícil rehacer las condiciones mínimas para la convivencia social. Imposible, mientras vivan los que como agentes o pacientes hayan pasado por ello» (12-VIII-1939).

La suerte de la República española constituyó una encrucijada capital para la cultura moderna. Camino de Barcelona, a donde arribará en las Navidades de 1936, George Orwell visita en París a Henry Miller. Tras obsequiarle un abrigo de pana como «contribución personal a la causa de la República», el autor de *Trópico de Cáncer* sentencia: «Ir a España en este momento me parece idiota». No era ése, desde luego, el punto de vista del escritor británico, a quien el regalo de Miller apenas protegió del frío invierno aragonés. Simone Weil —otra portavoz de los desheredados y miliciana fugaz en el frente de Aragón— escribía a finales de 1936: «¿Qué sucede en España? Todo el mundo tiene algo que decir, historias que contar, juicios que pronunciar. Está de moda darse una vuelta por allí, ver un trozo de revolución y de guerra civil y volver con abundancia de artículos». Apenas abandonar España, el propio Orwell aseguraba en uno de ellos: «El Gobierno español tiene más miedo de la revolución que del fascismo... Se está empleando con saña para aplastar a los revolucionarios de sus propias filas».

Es obvio que, en el curso de su hipotética conversación, Orwell y Azaña no habrían estado de acuerdo en algunos detalles. «Si me hubieran preguntado por qué me uní a la milicia, habría respondido: "Para luchar contra el fascismo"» (*Homenaje a Cataluña*). «La consigna de que esta guerra es contra el fascismo internacional es desastrosa» *(La velada en Benicarló)*. No obstante, por paradójico que parezca, ambos eran fervientes partidarios del término medio. Argumentar esta proposición nos llevaría sin duda demasiado lejos, pero en ningún caso alteraría la deuda de gratitud que todo español tiene con ellos. Con el primero, por haber sido capaz de encontrar la belleza e incluso el humor en las sórdidas trincheras fratricidas en las que vino a jugarse la vida. Con el segundo, por haber alcanzado a conservar su independencia de espíritu en el centro mismo de la catástrofe y la locura colectivas. Con ambos, por poner exquisito cuidado en evitar la tentación de manipular los hechos o justificarse a sí mismos.

Pasolini, quien en 1964 compuso un poema titulado «Negociaciones con Franco» —«Antes de hacerse castellana / el alma debe aprender catalán / dentro de un cuerpo andaluz...»—, anotó 5 años antes de morir asesinado unas palabras que podrían servir de epitafio a nuestros dos es-

critores: «En realidad, el mundo no mejora nunca. Así pues, una de las maneras de ser útil al mundo es decir clara y rotundamente que el mundo no mejora nunca y que sus únicas mejoras son metahistóricas: se producen en el momento en que alguien afirma una cosa real o cumple un acto de valentía intelectual o cívica. Más bien, lo que puede suceder es que el mundo empeore. Y es por eso por lo que hay que luchar continuamente».

José Luis Gallero

[1]

AZAÑA. «De mayor a menor, los enemigos de la República son: la política franco-inglesa; la intervención armada de Italia y Alemania; los desmanes que han menoscabado la reputación de la República. Por último, las fuerzas propias de los rebeldes. Si España recayera en un despotismo de militares y clérigos, se lo deberíamos, en último término, a las grandes impotencias democráticas. Francia e Inglaterra creen buena la democracia para ellos, pero impropia de España, demasiado bárbara todavía. Si hubieran respetado nuestro derecho de comprar armas en sus mercados, el papel militar y político de la URSS habría sido aquí igual a cero. Si la República española pereciese, Inglaterra y Francia —sobre todo, Francia— habrían perdido la primera batalla de la guerra futura. La República sucumbió en las últimas semanas de julio de 1936, cuando no pudo reducir en pocos días la rebelión y, para salvarse de la tiranía militar, abrió las compuertas, o soportó que fuesen derribadas, al ímpetu desordenado del pueblo, reconociendo con eso mismo su impotencia».

ORWELL. «Con excepción de Rusia y México, ningún Gobierno tuvo la decencia de acudir en auxilio de la República. En consecuencia, los rusos podían imponer sus condiciones. Caben muy pocas dudas de que tales condiciones eran, en esencia, impedir la revolución o quedarse sin armas. Lo ocurrido en España no era una mera guerra civil, sino el comienzo de una revolución. Detrás de las líneas republicanas se desarrollaba una lucha interpartidista. Durante los primeros meses, el poder estaba casi por completo en manos de los anarcosindicalistas, quienes controlaban la mayor parte de las industrias clave. El vuelco hacia la derecha se produjo en otoño de 1936, cuando la URSS inició el envío de armas al Gobierno, y el poder comenzó a pasar de los anarquistas a los comunistas. La CNT y el POUM coincidían en el lema: “La guerra y la revolución son inseparables. La única alternativa real al fascismo es el control obrero”. La línea comunista era aproximadamente: “En esta etapa no luchamos por la dictadura del proletariado, sino por la democracia parlamentaria. Quien trate de convertir la guerra civil en una revolución social le hace el juego a los fascistas”. La guerra era en esencia un conflicto triangular. La lucha contra Franco debía proseguir, pero el Gobierno tenía la finalidad simultánea de recuperar el poder que permanecía en manos de los sindicatos».

[2]

AZAÑA. «Lo singular de nuestro caso no es la simultaneidad de la revolución y la guerra, sino la permanencia en plena guerra de un conato revolucionario. Hallándose el Gobierno sin medios coactivos, se produce un levantamiento proletario, que no se dirige contra el Gobierno mismo. Secuestran bienes y personas, muchas perecen sin comparecer ante tribunal alguno, se expulsa o mata a patronos, a técnicos que no inspiran confianza. Los sindicatos, radios, grupos libertarios e incluso partidos políticos se apoderan de inmuebles, explotaciones industriales y comerciales, periódicos, cuentas corrientes, etcétera. Llamamos a todo esto revolución, porque es demasiado vasto y grave para dejarlo en motín. Menos aún que adoptarla, podía el Gobierno reprimirla. El orden antiguo pudo haber sido reemplazado por otro revolucionario. No fue así. No hubo más que impotencia y desbarajuste. Tal es hasta ahora el fruto de la revolución: despilfarro de tiempo, energía y recursos. Para la guerra, desastroso».

ORWELL. «A quien se encontrara allí desde el comienzo, probablemente le parecería que el periodo revolucionario estaba tocando a su fin; pero viniendo directamente de Inglaterra, el aspecto de Barcelona a finales de diciembre de 1936 resultaba sorprendente e irresistible. Por primera vez en mi vida, me encontraba en una ciudad donde la clase trabajadora llevaba las riendas. Casi todos los edificios estaban en manos de los trabajadores; casi todos los templos habían sido destruidos y sus imágenes quemadas. No quedaban automóviles privados, y los tranvías y taxis ostentaban los colores rojo y negro. Llamativos carteles aconsejaban a las prostitutas cambiar de profesión. La ostentación, el afán de lucro, el temor a los patronos habían dejado de existir. Nadie trataba de sacar partido de nadie. Había escasez de todo, pero ningún privilegio... No escribo un libro de propaganda ni deseo idealizar mi experiencia. Desafío a cualquiera a verse sumergido entre la clase obrera española y no sentirse conmovido por su decencia esencial y, sobre todo, por su franqueza y generosidad. Las milicias españolas constituyeron una especie de microcosmos de una sociedad sin clases. Semejante estado de cosas no podía durar. Sin embargo, duró lo bastante como para influir sobre todo aquel que lo experimentara. Más tarde, me resultó evidente que había participado en un acontecimiento único y valioso. Había aspirado el aire de la igualdad».

[3]

AZAÑA. «Podemos acusar a los militares rebeldes de haber atropellado la legalidad republicana. Pero sería absurdo acusarles de desacato a una revolución que nadie había implantado, legalizado o reconocido. El daño es inmensurable. Los crímenes cometidos le hacen un flaco servicio a la revolución. Es estúpido decir que en las revoluciones siempre hay crímenes. Aunque los haya, no dejan de ser despreciables. Soy más generoso que ustedes con la revolución, y los quito de su cuenta. No son obra suya, sino de la venganza, la codicia, la impunidad y la simple lujuria de la sangre. Un odio inextinguible azota a los españoles. Es falso llamarlo odio de clases. Dentro de cada clase, el odio hace estragos. Ahí están las centrales sindicales asesinándose, mientras los burgueses de la rebelión fusilan en racimo a los burgueses del Frente Popular. “Cuanto más gente matemos, mayor será nuestra autoridad”, parecen discurrir los rebeldes. De este lado, un razonamiento vicioso: en todas las revoluciones hay crímenes. Como ahora hay crímenes, es que estamos en revolución. O más aún: a fuerza de crímenes, habrá revolución».

ORWELL. «Admito que, a primera vista, el estado de cosas en el frente me horrorizó. ¿Cómo demonios podía ganar la guerra un ejército así? Los cuarteles se hallaban en un estado general de suciedad y desorden. Lo mismo ocurría en cuanto edificio ocupaba la milicia, lo cual parecía constituir uno de los subproductos de la revolución. Resultaba difícil concebir un grupo más desastrado de gente. Nuestros uniformes se caían a pedazos. Parecía increíble que los defensores de la República fuesen aquella turba de chicos zarrapastrosos, armados con fusiles antiquísimos que no sabían usar. Al comienzo, se nos entregaba un paquete de cigarrillos al día, luego sólo ocho cigarrillos

diarios, y después cinco. Por fin, hubo diez días espantosos en los que no se distribuyó nada de tabaco. Por primera vez en España vi algo que se ve todos los días en Londres: gente recogiendo colillas».

[4]

AZAÑA. «La debilidad de la resistencia es el resultado de la dispersión del esfuerzo y del efecto paralizante de la revolución. Rechazar la dictadura militar, mantener en España la libertad, ¿no es fin suficiente para conseguir el concurso de todos, sin exceptuar al proletariado? "Se ganará la guerra", dicen. ¿De qué modo? No lo sé, pues cuanto hacen va en derechura de destruir el postulado. Admito, admiro y agradezco el alzamiento popular en defensa de la República. Pero usted no ignora que dentro de él han ocurrido abusos monstruosos. Cabe, sin embargo, una diferencia importante. En esta zona, las atrocidades cometidas en represalia de la sublevación ocurrían a pesar del Gobierno, inerme e impotente, como nadie ignora, a causa de la rebelión misma. En la España dominada por los rebeldes y los extranjeros, los crímenes se cometían y cometen con aprobación de las autoridades. La crueldad, la venganza, hijas del miedo y de la cobardía, me avergüenzan. Una conducta noble, sin otro rigor que el de la justicia, habría robustecido la autoridad de nuestra causa. Yo estaba en Madrid la terrible noche del 23 de agosto de 1936, en que fue asaltada la cárcel por una turba furiosa. Yo también quise morirme aquella noche. O que me mataran. Si no hubiese habido rebelión, se me dirá, las personas asesinadas en la cárcel de Madrid, y otras muchas, estarían tranquilamente en sus casas. Pero desde esa perspectiva, nuestra historia no será más que un flujo y reflujo de crímenes. No acepto el sistema. Mi postura es más incómoda. Aguanto la guerra con espíritu de paz, y las ráfagas de insania con mi razón entera, causa de mayores tormentos, pues rechazo cualquier anestesia».

ORWELL. «Todo ocurría de forma tan rápida que la gente que hacía frecuentes visitas a España declaraba que le parecía llegar cada vez a un país distinto. Quienes estuvieron en Barcelona por primera vez en agosto y volvieron en enero —o, como yo mismo, primero en diciembre de 1936 y luego en abril de 1937— decían lo mismo: "La atmósfera revolucionaria ha desaparecido". La marea estaba en reflujo. La división de la sociedad en ricos y pobres, clase alta y clase baja, se instauraba de nuevo. Ahora, los mejores restaurantes y hoteles estaban llenos de gente que devoraba comida cara, mientras en los barrios obreros se hacían colas de cientos de metros para adquirir pan, aceite de oliva y otros artículos indispensables. La primera vez que estuve en Barcelona me llamó la atención la ausencia de mendigos; ahora, abundaban. "Buenos días" comenzaba a reemplazar a "Salud". Reaparecieron los espectáculos de cabaret y los prostíbulos de categoría, muchos de los cuales habían sido clausurados. Resultaba patente el debilitamiento de las esperanzas revolucionarias, decisivas al comienzo de la contienda. Nadie quería perder la guerra, pero la mayoría deseaba, sobre todo, que acabara. De algún modo, había quedado relegada a la trastienda. Quienes tenían conciencia política se interesaban más por la guerra intestina entre anarquistas y comunistas que por la guerra contra Franco».

[5]

AZAÑA. «A los ocho meses de guerra, Cataluña no ha organizado una fuerza útil, tras haberse opuesto a que lo hiciese el Gobierno de la República. Hablan de "la guerra en Iberia". Estando la guerra en Iberia, puede tomarse con calma. A este paso, si ganamos, el resultado será que el Estado le deba dinero a Cataluña. La granada se ha roto en mil pedazos, precisamente por donde estaban marcadas las fisuras. A la Generalidad, insubordinada contra el Gobierno, se le insubordinan las centrales sindicales. ¿Dónde está la solidaridad nacional? El canibalismo racial de los hispanos ha estallado con más fuerza que la rebelión misma. Un instinto de rapacidad egoísta se ha sublevado, agarrando lo que tenía más a mano. Cada partido, cada provincia, cada sindical ha querido tener su ejército. Cada cual ha pensado en su salvación sin considerar la obra común. El improvisado Gobierno vasco hace política internacional. Mientras Madrid carece de aviones, los obreros del taller de reparaciones de los Alcázares se niegan a prolongar la jornada y trabajar los domingos. Valencia estuvo a punto de recibir a tiros al Gobierno cuando se fue de Madrid. Temían que los refugiados atrajesen bombardeos. Además, consumen víveres».

ORWELL. «Una vez señalaron la posición situada a nuestra izquierda diciendo: "Aquéllos son los socialistas"; me sentí desconcertado y pregunté: "¿Acaso no somos todos socialistas?". Me pareció una estupidez que hombres que se jugaban la vida por igual tuvieran partidos distintos; mi actitud siempre fue: "¿Por qué no dejamos a un lado todas esas tonterías políticas y seguimos adelante con la guerra?". La *mística* del socialismo es la idea de igualdad. Socialismo significa una sociedad sin clases o carece de todo sentido».

[6]

AZAÑA. «Las tesis de la República son las del patriotismo nacional, que pretende integrar en una expresión común intereses y clases divergentes. La República debía ser una solución de término medio. Tenía que esquivar la anarquía y la dictadura, que crecen sin cultivo en España. Por lo visto, nuestro clima no es favorable a la sabiduría política. Pienso en la zona templada del espíritu, de la que está excluida toda aspiración al absoluto y donde no se aclimatan la mística ni el fanatismo político. En esa zona, donde la razón y la experiencia incuban la sabiduría, había yo asentado la República. La República no tenía por qué embargar la totalidad del alma de cada español. Al contrario: debía desembargar muchas partes de la vida intelectual y moral indebidamente embargadas. Se trataba de sacar a la luz, de poner en primera línea lo mejor. Si la República no había venido para adelantar la civilización en España, ¿para qué la queríamos?».

ORWELL: «Llegué a Barcelona a las tres de la tarde del 26 de abril de 1937. Por debajo del lujo y de la creciente pobreza, de la aparente alegría de las calles con puestos de flores, banderas multicolores, carteles de propaganda y abigarradas multitudes, la ciudad respiraba el clima inconfundible del antagonismo y el odio político. Se acercaba el 1 de Mayo. La manifestación en que la CNT y la UGT desfilarían unidas para demos-

trar su solidaridad fue suspendida en el último momento; era evidente que sólo originaría disturbios. Barcelona, la llamada ciudad revolucionaria, fue quizás la única en la Europa no fascista que no festejó ese día... Nadie daba la impresión de tener una idea muy clara de lo que ocurría. A las tres de la mañana del 3 de mayo de 1937, el hombre que se hallaba al mando del edificio me despertó, me dio un fusil y me puso de guardia en la azotea. Allí pasé los tres días y noches siguientes. Pocas experiencias podrían resultar tan asqueantes, decepcionantes o exasperantes como aquellos días de guerra callejera. Solía sentarme en la azotea y maravillarme ante la locura que significaba todo aquello. Después de ciento quince días en el frente, debía pasar mi permiso enfrentado a guardias de asalto que me saludaban y aseguraban que eran "obreros", aunque sin duda dispararían contra mí si recibían la orden. Dediqué muchas horas a leer. La enorme ciudad de un millón de personas había caído en una especie de violenta inercia, una pesadilla de ruido sin movimiento. Lo único que sucedía era el caudal de balas que partía desde barricadas y ventanas protegidas con sacos de arena. No circulaba ni un solo vehículo a lo largo de las Ramblas, y los tranvías permanecían inmóviles allí donde sus conductores los abandonaron al oír el primer disparo».

[7]

AZAÑA*. «Se oía un estruendo descomunal de ametralladoras, morteros, fusilería y bombas de mano. Toda el área del parque de la Ciudadela estaba rodeada. Frente a mi residencia, los revoltosos ocupaban la estación de Francia y las casas del Borne. Seguí escribiendo lo que tenía entre manos: el texto de *La velada en Benicarló*. Luego leí hasta muy avanzada la noche. Durante cuatro días no dejé de pensar en lo extraño y difícil de mi situación. Con desasosiego y amargura, consideré lo que la trifulca barcelonesa significaba para la guerra y para la política, la magnitud del escándalo que provocaría en el mundo y la utilidad que sacarían de ella los otros rebeldes».

ORWELL. «Estaba muy bajo de ánimos y agotado después de pasar sesenta horas casi sin dormir. En una pequeña habitación del primer piso había un sofá habilitado como enfermería. Me eché en él, con la sensación de que necesitaba media hora de descanso antes del ataque final, en cuyo transcurso, probablemente, me matarían. Recuerdo la molestia que me producía la pistola, sujeta al cinturón e incrustada en los riñones. Lo próximo que recuerdo es que me desperté sobresaltado y vi a mi esposa junto a mí. Había acudido a ofrecerse como enfermera».

[8]

AZAÑA*. «Así pues, tenía que hacerme a la idea de que Manuel Azaña se hallaba en un trance comprometido, del que debía zafarse por su cuenta y riesgo. La opción era quedarnos allí y esperar acontecimientos o salir hacia el puerto desafiando a las ametralladoras. Puestos a considerar lo peor, se me antojaba muy en la línea de mi destino acabar mi carrera pereciendo trágica e injustamente en Barcelona. Pero tenía a mi lado a mi mujer, cuya vocación no ha sido otra que hacerme llevaderos todos los disgustos y sinsabores de la vida pública y rodearme de ternura. "Haz lo que te parezca mejor", me dijo. Decidí salir. Una conferencia telegráfica nos retrasó durante quince minutos. Cuando bajábamos la escalera, se reprodujo el fuego de ametralladoras y bombas con más violencia que nunca. Toda aquella rociada nos habría caído encima».

ORWELL. «El estrépito no se interrumpía en ningún momento del día, y con la aurora comenzaba de nuevo. Era difícil descubrir qué demonios pasaba, quién luchaba contra quién y quién iba ganando. Agentes provocadores hacían estallar grandes cantidades de explosivos a fin de aumentar el ruido y el pánico. Todos estaban hartos de aquella lucha carente de sentido. Nadie deseaba que se convirtiera en una verdadera guerra civil que pudiera significar la derrota frente a Franco. Nunca logré hacer el análisis correcto de aquella refriega intestina. Probablemente, la CNT tenía razón. Pero, a fin de cuentas, estaban en guerra y no tenían por qué sostener una lucha en la retaguardia. Estoy completamente de acuerdo con esto. Cualquier desorden interno significaba una ayuda para Franco».

[9]

AZAÑA*. «Ha podido ser la escena final. Da para escribir un libro el espectáculo que ofrece Cataluña en plena disolución. Nada queda, aparte de histeria revolucionaria, ineptitud de los gobernantes, inmoralidad, cobardía, ladridos y pistoletazos de una sindical contra otra, deslealtad, parálisis de las operaciones. Sin embargo, oficialmente, es una lucha entre obreros catalanes que defienden las conquistas de la revolución. Las radios facciosas lo celebran con entusiasmo».

ORWELL. «Nadie que haya vivido en Barcelona entonces o en los meses posteriores olvidará la agobiante atmósfera creada por el miedo, la sospecha, el odio, la censura, las cárceles abarrotadas, las enormes colas para conseguir alimentos y las patrullas de hombres armados. No es fácil describir el ambiente de pesadilla de aquel periodo. Era como si alguna poderosa inteligencia maligna planeara sobre la ciudad. La versión oficial de la lucha en Barcelona ya estaba decidida: sería un levantamiento de la "quinta columna" fascista, provocado por el POUM. Los periódicos comunistas difundían la historia de un gigantesco "complot fascista". Era un golpe deliberado a la moral de guerra, no sólo a la milicia del POUM. El resentimiento político importaba más que la unidad antifascista. Todos nosotros éramos acusados de estar a sueldo de los fascistas. Nin había sido fusilado en prisión. También agarraron a Kopp. Monté en cólera cuando me enteré del arresto de Kopp. Era un hombre que había sacrificado todo, familia, nacionalidad, forma de vida, para acudir a España a luchar contra el fascismo. Uno cuenta con morir en la batalla, pero ser encarcelado a causa de un resentimiento ciego es algo muy distinto».

[10]

AZAÑA. «El resultado final calificará en última instancia la conducta. Si perdemos, una propaganda perdurable hará creer a nuestros sucesores que nuestra conducta ha sido criminal, que hemos tenido la culpa de la rebelión, acaso que la hemos comenzado. Si ganamos, todo lo ocurrido será pedestal de gloria. La victoria relaja y corrompe tanto como la derrota. Ganar o perder la guerra es muy importante, pero el fenómeno que padecemos no se cifra en eso. Ganaremos, perderemos. ¿Pero por qué ha sido necesario que ganemos o perdamos una guerra los unos o los otros? La cuestión surge de haberse apelado a la violencia, al terror, para imponer a los contrarios la razón que se cree tener, y exterminarlos si fuese posible. Y del hecho de que los agredidos hayan apelado también al terror para defenderse. Es un despropósito inmoral y un dislate político separar la intención de una causa de los medios empleados para su triunfo. No averiguo culpas, ya demostradas. Examino un problema de conducta, idéntico para cuantos militan en uno u otro campo. No hemos sabido encontrar un solo principio alrededor del cual rehacer la cohesión nacional menoscabada por las discordias domésticas. Una frontera interior, de sinuoso trazado, separa a unos españoles de otros más profunda-

mente que las fronteras territoriales a pueblos extraños. Superamos a todas las naciones en el humor suicida de nuestra cólera. España es el único país que se clava su propio aguijón. Quizá el enemigo de un español es siempre otro español. Las cosas suceden como si los españoles prefirieran la destrucción de su país al triunfo de su hermano enemigo. De haber dirigido yo la guerra, habría propuesto al menos la inmunidad de lo bello y de lo histórico: "Matémonos, si queréis, pero salvemos de común acuerdo nuestras obras de civilizados"».

ORWELL. «Tras el enfrentamiento, resultaba difícil pensar en la guerra tan ingenua e idealistamente como antes. Ninguna persona sensata podía suponer que existiera esperanza de democracia en un país tan dividido y exhausto como lo sería España al concluir la guerra. Se impondría una dictadura y, evidentemente, la posibilidad de una dictadura proletaria había pasado. Ello significaba que el país sería sometido a alguna clase de fascismo. Desde cualquier punto de vista, las perspectivas eran deprimentes. Pero ello no significaba que no fuese mejor luchar con el Gobierno contra el fascismo de Franco y Hitler. Cualesquiera que fuesen los defectos del Gobierno de posguerra, no cabía duda de que el régimen franquista sería peor. Si hacíamos retroceder a Franco y a sus mercenarios extranjeros, lograríamos mejorar considerablemente la situación mundial. Aunque sólo fuese por eso valía la pena ganar la guerra».

[11]

AZAÑA. «Esperaba y deseaba la República como instrumento de civilización en España. No obstante, si su advenimiento hubiera dependido de sumergir a nuestra nación en una guerra espantosa, habría renunciado a la República. Ni la República ni la monarquía valen para España lo que ya le cuestan. Hemos sobrepasado el límite. No perecerá la nación; vivirá muriendo, que es peor. ¿Qué se han hecho unos a otros los españoles para odiarse tanto? La ofensa de pensar contrariamente. La gradación de matices no forma parte de nuestra moral. El español es violento. Bajo su desidia, dormita una iracundia despótica. Es el fondo de nuestro ser. Unos fusilan a maestros, otros fusilan a curas. Unos queman iglesias, otros Casas del Pueblo. La virtud purificadora de las llamas sigue siendo un mito español. No amamos la duración de las cosas. Habíamos llegado a creer que la República inauguraba en España una era de respeto al pensamiento. Pero la intolerancia española sopla arrasadora. Su signo político es unificar opiniones y creencias mediante el exterminio de los disidentes».

ORWELL. «En el árbol, marcado por las balas, que había frente a nuestro parapeto comenzaban a formarse apretados racimos de cerezas, cuando un tirador fascista me hirió. La experiencia de recibir una herida de bala es muy interesante y creo que vale la pena describirla con cierto detalle. A las cinco de la mañana, me encontraba en el vértice del parapeto. Esa hora es siempre peligrosa. Teníamos la aurora a nuestra espalda, y si asomaba la cabeza, quedaba claramente recortada contra el cielo. Todo ocurrió en un intervalo inferior a un segundo. Cuando traté de hablar, comprobé que carecía de voz. La bala me había atravesado la garganta. Di por sentado que no tenía salvación. Nunca había oído hablar de un hombre que sobreviviera a un balazo en el cuello. Durante dos minutos supuse que estaba muerto. También eso era interesante, es decir, resulta interesante saber qué clase de pensamientos se tiene en semejante situación. Me asaltó un violento resentimiento por tener que abandonar este mundo que, a pesar de todo, me gusta. Qué absurdo morir, no en medio de una batalla, sino en el mugriento rincón de una trinchera, por culpa de un descuido de un segundo. Compadecí a los cuatro pobres diablos que sudaban y tropezaban con la camilla sobre los hombros. La ambulancia estaba a dos kilómetros y el camino era difícil, resbaladizo y lleno de obstáculos. Las hojas plateadas de los álamos me rozaban la cara; pensé que era bueno estar vivo en un mundo en el que crecen álamos plateados».

[12]

AZAÑA. «No hemos enseñado ni aprendido nada nuevo. Creo que ni siquiera viejo. Esta guerra no sirve para nada —para nada bueno, se entiende—. No resuelve nada. Una vez concluida, subsistirán los móviles que la desencadenaron y reaparecerán las cuestiones que se han querido solventar a cañonazos. Todo eso existía ayer; cargado de todo eso nacerá el mañana. Hemos dado un rodeo pavoroso para obtener lo que estaba al alcance de la mano: la justicia, la libertad, el pan. Pero lo angustioso de este drama consiste en que, cuando parezca haber acabado, no tendremos más justicia, más libertad ni más pan que antes. La ley, el derecho, el orden estaban de nuestra parte. Había que resistir y vencer. Esa necesidad y ese deber constituyen de por sí una desgracia irreparable. Concédaseme el derecho de entristecerme ante un Himalaya de cadáveres. Andando el tiempo, cuando el estrépito y el estrago sean confusas memorias, quizás alguna persona inteligente diga que yo tenía razón, si se produce el fenómeno de que mis opiniones sean conocidas. Los hombres como yo hemos venido demasiado pronto o demasiado tarde. A no ser que nuestra inutilidad pertenezca a todos los tiempos, a todas las situaciones. Luchar a brazo partido con mis pensamientos es esta noche la única forma de esperanza».

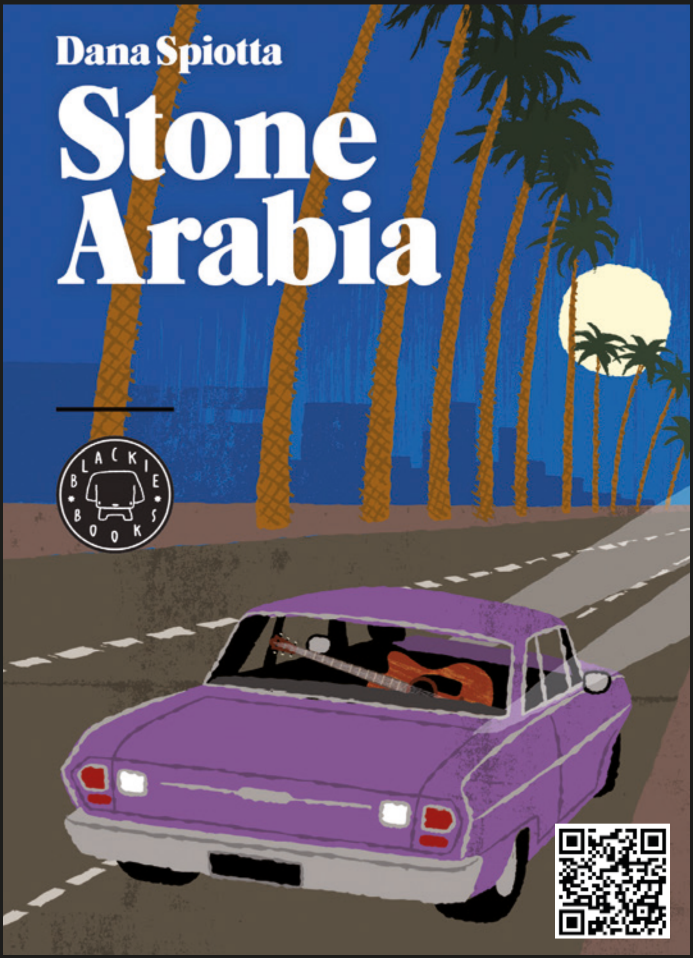
ORWELL. «El seco chasquido de las balas, el estrépito y el resplandor de las bombas, la luz clara y fría de las mañanas, el taconeo de las botas en el patio del cuartel, allá por diciembre de 1936, cuando la gente creía todavía en la revolución; y las colas para conseguir comida y las banderas rojinegras y los rostros de los milicianos españoles; sobre todo, los rostros de los milicianos, de los hombres que conocí en el frente. Ojalá ganen su guerra y echen de España a todos los extranjeros, alemanes, rusos e italianos por igual. Esa guerra, en la que desempeñé un papel tan ineficaz, me ha dejado recuerdos en su mayoría funestos, pero aun así no hubiera querido perdérmela. Cuando se ha atisbado un desastre semejante —y, cualquiera que sea el resultado, la guerra española habrá sido un espantoso desastre—, el saldo no es necesariamente desilusión y cinismo. Por extraño que parezca, toda esa experiencia no ha socavado mi fe en la decencia de los seres humanos, sino que, por el contrario, la ha fortalecido».

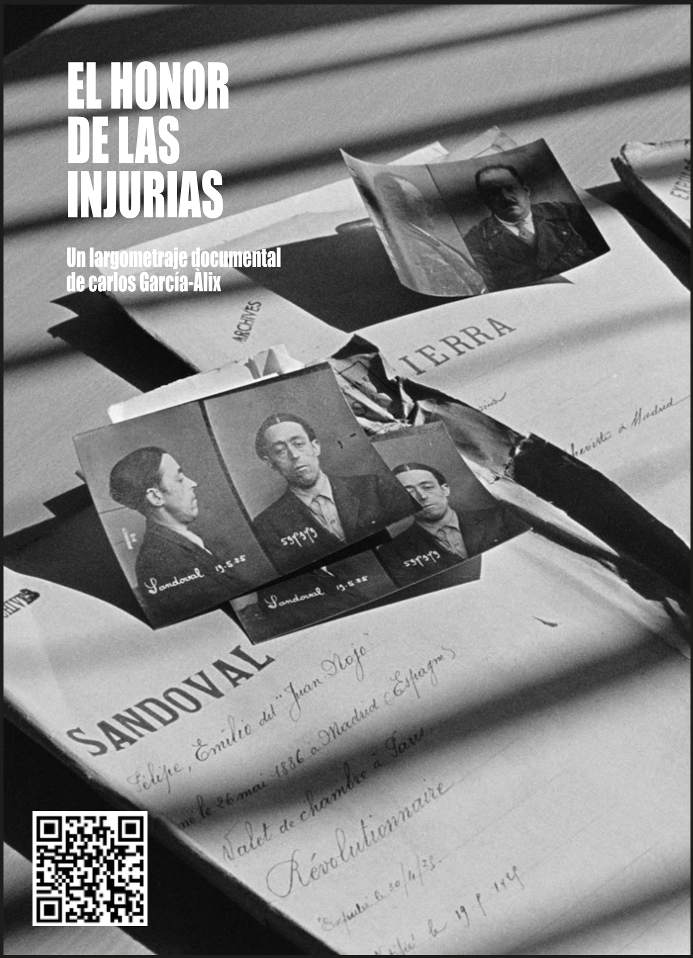
* Los bloques 7, 8 y 9 de Azaña, señalados con asterisco, proceden de la entrada de su *Diario* correspondiente al 20 de mayo de 1937, cuyo comienzo reza: «Han pasado tantas cosas en estos quince días, que no me será fácil contarlas».

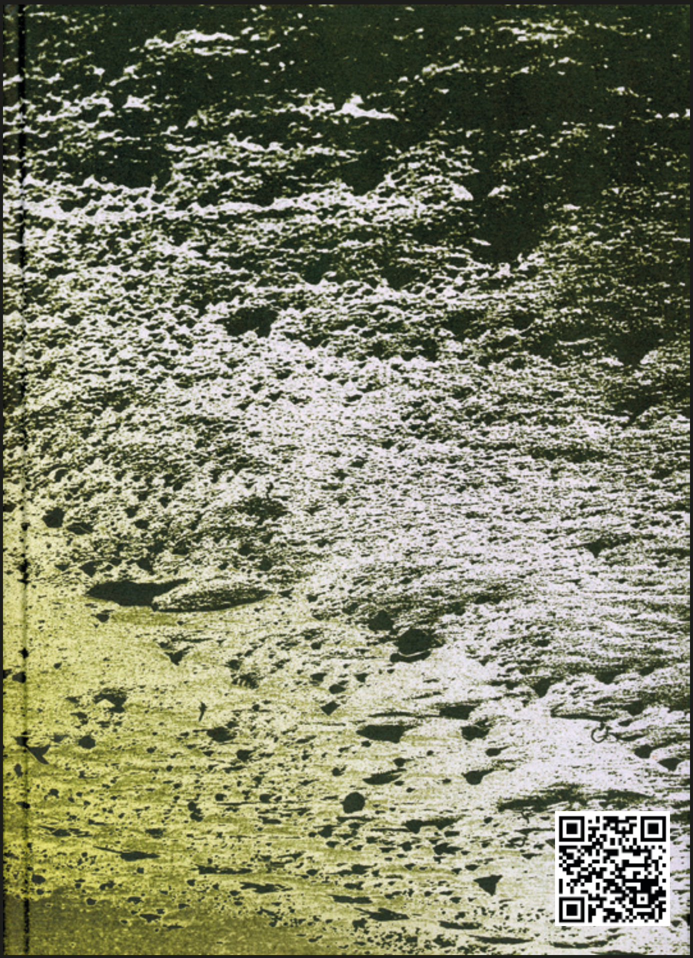
José Luis Gallero (Barcelona, 1954) es editor, poeta, antólogo y estudioso del pensamiento breve. Fue redactor de *Sur Exprés* y *El Europeo*. Autor de *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña* (1991) y *Heráclito. Fragmentos e interpretaciones* (2009). Vive y trabaja en Madrid.

Ilustraciones de Oscar Noguera

BIBLIOTECA
Gonçalo M. Tavares
xordica


Dana Spiotta
Stone Arabia
BLACKIE BOOKS


EL HONOR DE LAS INJURIAS
Un largometraje documental de carlos García-Alix
SANDOVAL



¿QUÉ PASA EN CATALUNYA?

Guillem Martínez

Se está hablando mucho de Catalunya. ¿Se está hablando mucho de Catalunya? Depende. Catalunya en el siglo XVII declaró una república —la primera de por aquí abajo—, con un par. En el siglo XVIII participó en la primera guerra civil española defendiendo opciones constitucionalistas y confederales. Perdió por K. O. A lo largo del siglo XIX, en Catalunya se proclamó un cantón, como en todo el mundo, y diversos comités revolucionarios o gobiernos provisionales declararon, en al menos tres ocasiones, el Estado catalán (un solo dirigente federalista extrovertido, Abdó Terrades, proclamó el Estado catalán, federado a la República española, en más de ocho ocasiones y balcones). En el siglo XX se proclamó la República catalana dos veces. De hecho, sólo hay una revolución en la que Catalunya no declara Estado: la revolución libertaria de 1936, con la que, no obstante, Catalunya accede a un autogobierno jamás visto (competencias plenas en Justicia, Defensa, y Relaciones internacionales) y, como siempre, no reconoció al Gobierno central. Que en Catalunya se hable de Estado, de república o de independencia no es, pues, una novedad. Es una normalidad. Si me fuerzan, una normalidad democrática. O, al menos, siempre ha aparecido esa discusión en momentos de auge de movimientos sociales. Desde el siglo XIX sólo se ha dejado de hablar de ello en épocas de extrema represión, como la Restauración o el franquismo. De lo que se deduce que la democracia, al contrario de la Restauración o el franquismo, consiste en hablar, entre otros temas, de independencia, de república, del Estado. Una tendencia que no es catalana, sino genuinamente peninsular (Cádiz, Cartagena, Alcoi...). Y, posiblemente, eso es lo que está pasando. La sociedad ha creado, en contra de la política, uno de esos periodos de discusión. Y está hablando de un tema tabú del Régimen del 78: el territorial. Paralelamente a esa tendencia rupturista, en Catalunya se está dando también la situación inversa: la defensa desesperada del Régimen del 78 por parte de la clase política. Parece un lío, ¿no?

DRAMATIS PERSONAE (I). Palau de Sant Jordi. Noviembre de 2010. Mitin final de CiU. No se cabe. Se respira un ambiente de victoria. El local está abarrotado de banderas catalanas. Por supuesto, no independentistas. Se respira en el aire que CiU va a barrer al segundo Tripartit, presidido por José Montilla, un "presi" con tan poca vitalidad que parece que se conecta con la sociedad vía ouija. Comparado con él, Mas es la alegría de la huerta. Pero, lamentablemente, sólo si se lo compara con él. Mas es una persona gris, en el pleno sentido de la palabra. Antes del Tripartit entrevisté a Mas. Era *conseller en cap,* una figura creada por Jordi Pujol para explicar al mundo que Mas era su heredero. La entrevista fue un plomo. Aquel hombre hablaba como un burócrata carente de electricidad. Incluso de ideología. O de la prima de ideología exigible en una entrevista: cambios de ritmo, golpes sorpresa. Mas es un caso de catálogo de la última hornada de dirigentes del Régimen '78: personas grises, formadas en el aparato de un partido y en la gestión de diversos cargos ascendentes. Personas cuya mayor gestión política ha sido su carrera. La sensación es que llegan a su cargo final después de haber demostrado que, cuando lleguen, no harán nada. Es decir, no tocarán nada de ese extraño edificio que es la Transición, un régimen y un corpus cultural del que conocen bien el mecanismo. Lo gracioso es que, años después, esta generación —Zapatero, Rajoy, Mas— se verá obligada a tocarlo todo. *Anyway.*

En este mitin que les digo, Mas, de hecho, no dice nada. Habla —con lágrimas en los ojos, literalmente— de "la travesía del desierto" que CiU ha tenido que hacer durante el Tripartit y del gran *qué* de su programa: el *pacte fiscal,* el intento de cambiar el sistema de financiación, común al de cualquier otra comunidad autónoma, por un sistema de financiación de tipo foral. La operación será un éxito. Siempre lo es. Estos retos son una dinámica de la Cultura de la Transición en Catalunya. Yo, de hecho, los llamo *la conga.*

LA CONGA. La Cultura de la Transición (CT) en Catalunya viene equipada de serie con esos éxitos periódicos de Catalunya contra el Estado. Ceremonias de éxito en las que, con acopio de banderitas, se celebran logros que no lo son. Generalmente, esos logros consisten en cesiones anecdóticas del Estado a Catalunya, que ilustran la relación que el Estado tiene con Catalunya en periodos de democracia: una tolerancia con mirada de póquer, que fijó Ortega en 1932. La primera ceremonia de ésas fue el retorno de Tarradellas. Sinopsis: *el president del Govern de la Generalitat en l'exili* realiza un viaje sorpresa a Madrid y pacta con el aparato del franquismo. Los partidos catalanes, absolutamente desorientados (la Transición en Catalunya la modulará Tarradellas, en lo que es un duro golpe, sobre todo para las izquierdas), deciden celebrar el retorno del *president* como un éxito. Las calles se llenan de

militantes de esos partidos y de ciudadanos con banderas. Desde entonces, en Catalunya, se vienen reproduciendo periódicamente este tipo de "éxitos", que siempre acaban en conga. La aprobación de un Estatut en muchos aspectos inferior al otorgado por la República española es celebrado con conga. La desimputación de Pujol en el caso Banca Catalana es pura conga. Cuando Pujol consigue para la financiación catalana dos puntos más de IVA, conga. La última conga, de hecho, fue en 2006, cuando se publicita el pacto sobre el apartado de financiación del nuevo Estatuto, entre Mas y Zapatero. Aquel pacto acabó con una opción federal de financiación, a la alemana. No obstante, hasta el Tripartit decidió celebrarlo con una conga. La conga, en fin, ilustra el acceso catalán al único tema de discusión posible en la CT: el territorial. La discusión de ese tema aparca otros posibles temas (verbigracia: la corrupción, la calidad democrática, el conflicto social, en fin). A su vez, ese tema problemático se desproblematiza con diversos finales felices/congas.

ESTRELLA AMARILLA. 2006. Taxi a toda leche por la ciudad. Desde el taxi, observo a las chicas de Madrid. Llevan medias de colores, no como las barcelonesas, que avanzan enseñando más pierna, con medias negras y cara de tener un mal día. Pero el taxista me saca de mis meditaciones al grito de: "Hace rato que estoy pendiente de ese coche. Es catalán. Y, como es hijo de puta, sabía que me iba a cerrar". Por la radio suena la COPE a toda milk. Le da la razón al taxista: hay una pinza entre ETA y el Tripartit para acabar con la democracia. Los demócratas deben estar unidos, etcétera, contra esos coches de hijos de puta catalanes que sabes que te van a cerrar. Los diarios de la Brunete, por fin, tienen otro tema para vertebrar la democracia española aparte de ETA. En ***El País,*** los intelectuales del Régimen '78 están dando un giro llamativo al punto de vista oficial sobre Catalunya (el orteguiano tolerar, aguantarse mutuamente). El giro empezó en el último gobierno Aznar, cuando se produce un cambio cultural llamativo. Se abandona el aludido punto de vista orteguiano frente a la periferia, y se crea un marco central en el que la Constitución, la libertad y la idea de España que defiende el Gobierno es la única democracia posible. Lo que queda fuera no es democracia. La periferia, como su nombre indica, queda fuera. Mi artículo favorito de esta escuela periodístico-gubernamental-frentenacionalista es de un par de años atrás, de 2004. Se trata de Muñoz Molina y su "Con plomo en las entrañas", un resumen de lo que da de sí un intelectual de la Transición: el atentado de ETA en Atocha (el Gobierno, el día que se redactó el artículo, decía eso frente a los medios internacionales, y no hay razón para desconfiar de un Gobierno democrático y central, no periférico, etcétera) era la consecuencia de oxigenar a ETA con tonterías como eso de hacer un nuevo Estatut para Catalunya. Todos, el Tripartit, el PSOE y, por supuesto, ETA, son ETA. ***All-stars*** del PP/la democracia, según veo ahora desde mi taxi, recogen firmas, dos años después de aquel artículo, contra el Estatut que ha elaborado el Tripartit y que, tan alegremente, en su parte de financiación, ha enviado al garete Mas. La crispación es total, y perceptible, tridimensional y —en este taxi— ***surround.*** Políticos y comercios alientan un boicot ***non-stop*** a productos catalanes. En ocasiones, en un taxi, un bar o una habitación, descubres con estupor que eres un producto catalán. El nuevo Estatut, por cierto, no era un mal producto. Suponía lo máximo que se podía hacer sin salirse del Régimen. No fue posible.

DRAMATIS PERSONAE (II). El nuevo Estatut reconocía la existencia de una nación catalana, ampliaba derechos y, hasta que Mas se arrancó, disponía de una financiación federal. La idea básica era proclamar el federalismo desde la autonomía. Fijar un anclaje de Catalunya en el Estado que dejara sin discurso identitario a la derecha catalana y que dejara sin función al discurso identitario de la derecha española. No se calculó, snif, que ese discurso identitario era el del régimen, el que, por ejemplo, también compartía el PSOE. Eso de la bilateralidad, por cierto, descansaba en una lógica catalana antigua, detectable ya en la Edad Media, que debe de ser, de tan vieja, una arruga en el cerebro, y que a mí me tira mucho. A saber: la idea de que Catalunya negocia en bilateralidad con el Estado, la idea de que el Estado debe ser reconocido y negociado ***all-day-long*** por Catalunya. Se trata de una obsesión catalana que nunca ha sido admitida, pero que provocó conflictos sin fin entre las instituciones catalanas y el rey de Aragón, posteriormente con los Austrias y, finalmente, con el primer y último Borbón que juró las Constituciones Catalanas, en el siglo XVIII. Es una idea protodemocrática que, en cierta manera, retoma Pi i Margall cuando dibuja el federalismo —lo dibuja, por cierto, desconectado de Proudhon, y unos meses antes— como "la división del Estado en Estados, de éstos en otras entidades y de éstas aún en otras, de manera que podamos controlar al Estado". Es una idea que, por otra parte, llega tarde. En el momento de elaboración del nuevo Estatut, queda claro que ya no hay federalistas. Ni en España ni en Catalunya. El concepto ***nación,*** la ampliación de derechos y la financiación federal eran los tres puntos innegociables del Estatut. Eso me lo aseguraron varios ***consellers*** de los tres partidos del Tripartit. Uno, es más, me lo dijo en el Camp Nou, un sitio en el que, salvo en tribuna, nadie miente. Un día después de que se fuera al garete la financiación, le entrevisté. Me dijo que no se había ido al garete. Que la cosa aún era un éxito. A las izquierdas catalanas también les va la conga (un dato a tener en cuenta para hacer futuribles). Los otros dos puntos innegociables del Estatut se los cargó el Tribunal Constitucional en 2010. 2010 es una fecha clave para entender los movimientos posteriores en Catalunya. Es cuando el PSC se queda sin discurso ni aliados fuera de Catalunya. Es decir, sin función. Es cuando un desánimo inaudito se empieza a dibujar en la sociedad. La sensación es que no es posible establecer pactos con el Estado. Que el Estado español es una democracia que nació canija, pero que, con el tiempo, ha ido empequeñeciéndose. Y que eso es irreformable.

MOMENTO JOHAN CRUYFF. Vaya, he hablado del Camp Nou y eso me ha hecho recordar que, por esos días, asistí a una mesa redonda con Johan Cruyff. Siempre es un placer hablar con ese tipo. Contrariamente a un político en el Camp Nou, nunca miente cuando

habla de fútbol. Y siempre habla de fútbol. Su conversación es colorista, con estilo propio. Por ejemplo “Todos los jugadores sienten los colores. Hasta los del Madrid... Si bien el blanco no es un color”. Ese día le asalto en un descanso del acto e intento hablar de política. “No hablo nunca de política. Desde los setenta, cuando un periodista me preguntó por Tarradellas y yo entendí que me preguntaba por Taradell [un pueblo al lado de donde Cruyff tenía su segunda residencia] y respondí, en mi castellano chungo: Taradell es un *bien* pueblo”. Al día siguiente apareció el titular: “Cruyff dice que Tarradellas es un bien para el pueblo”. Aun así, Cruyff me define el franquismo que se encontró cuando vino al Barça, en 1974, con una imagen cruyffista/bella/incomprensible: “Con Franco, la mano estaba en Madrid”, y con explicación cruyffista: “Me sorprendió que, al contrario que en Holanda, las chicas pudieran salir de noche con minifalda sin que nadie les dijera nada. Luego comprendí que nadie podía decir nada nunca”. Finalmente, hablamos del *topos* España: “En España no hay selección, porque en España nadie es de España, todo el mundo es de Guadalajara”. Cruyff es, guau, el Gerald Brenan del siglo XXI. Cruyff, el fútbol total, hablaba de algo que no ven los políticos locales. Lo que apunta a la idea de que en España no hay política total.

GUADALAJARA. En 2010 (¿recuerdan?: ese año he dejado a Artur Mas hablando en el mitin final de CiU sobre el *pacte fiscal*) la selección española gana los mundiales. Para eso ha sido necesario cambiarle el nombre (desaparece España del *trade-mark* selección y aparece la cosa, “La Roja”), y el patrón del juego muta de la furia española al barcelonismo cruyffista. Esa selección es, por tanto, el único objeto federal creado desde la Primera República. El nuevo Estatut, por cierto, no ha conseguido nada de eso. Ni siquiera ha podido convencer a la sociedad catalana de que era verosímil intentarlo. Los catalanes no pueden dibujar su Guadalajara, ese sitio lejano en el que no se emite democracia, esa cosa que sólo se puede tabular desde el centro. El desánimo es tan palpable que, desde un año antes, desde 2009, se está produciendo un fenómeno en la sociedad: una respuesta ciudadana, sin partidos, al desastre del Estatut. La cosa empezó en Arenys de Munt, un pequeño municipio cercano a Barcelona.

FIESTA. Es domingo. Hace solete. Y Arenys está revolucionado. La razón: en el municipio, gobernado por la CUP (listas municipalistas, antiautoritarias, independentistas de izquierdas y, en general, desprovistas del lenguaje identitario del nacionalismo de derechas), se ha organizado una consulta ciudadana sobre la independencia de Catalunya. El acto ha motivado la visita de un autobús de Falange desde Madrid y la condena del Partit dels Ciutadans, PP, PSOE, PSC y de sectores de CiU. El Régimen ’78 siempre ha tenido serios problemas con la democracia directa, esa cosa que no se ha convocado mucho, y que la Constitución fija como no vinculante. La votación está organizada por una entidad cívica, Decidim, que rápidamente, en los meses siguientes, va organizando referéndums de este tipo por toda la geografía catalana. Con motivo de estos plebiscitos (insisto: con una CiU muy de perfil, que miraba con inquietud y preocupación un fenómeno con el que no tenía nada que ver culturalmente), y en sus campañas municipales previas, se va perfilando un argumentario derechista e izquierdista ante la independencia. Las izquierdas que están a favor argumentan que la fabricación de un Estado es un *reset* político, un ERE a la clase política de la Transición, que un Estado garantiza la soberanía, y que la soberanía consiste en plantarse ante la UE y negociar el impago de deuda (desde 2008, hace un año, ha empezado la crisis). Las derechas (la gran novedad es, de hecho, el inicio de la vertebración de una derecha catalana por primera vez independentista) argumentan el espolio económico: España nos roba, etcétera; sólo con lo que ganaríamos con el IVA, no serían necesarios los recortes, etcétera. Este razonamiento (según el cual Grecia, Italia, Portugal, Irlanda y España nunca hubieran realizado recortes, pues se habrían puesto las botas sólo con lo del IVA) no tiene mucho trayecto. Pero es importante. Es el que adopta CiU en 2012. Pero no nos adelantemos. Estábamos en 2010, con Mas llorando ante el micrófono en el acto final de campaña. Será mejor que lo saque de ahí, le seque los mocos y lo ponga en el Palau de la Generalitat, pues, de hecho, ya ha ganado las elecciones.

EL HUNDIMIENTO. El primer Govern de Mas es absolutamente traumático. La crisis ya está campando a sus anchas. Las primeras medidas gubernamentales de un Gobierno ya salpicado por la corrupción antes de tomar posesión son la auditoría de las ayudas sociales (se paraliza el pago de esas ayudas) y la supresión del impuesto de sucesiones (el impuesto de sucesiones, por cierto, es la única demanda de la Primera Internacional que se ha prolongado en el tiempo; su progresiva desaparición en Europa ilustra un fin de época dramático). Paralelamente se empiezan a dibujar los primeros recortes sociales en el Estado. De una violencia inusitada. El discurso es, no obstante, absolutamente triunfalista. A una o dos casillas de la conga. Catalunya saldrá de la crisis porque, al contrario que España, es productiva y sabe aplicar recortes con precisión y decisión de cirujano y bla-bla-bla. Paralelamente, se inicia la ofensiva —más propagandística que efectiva— para negociar un *pacte fiscal* con el Estado. La sensación es que el Govern no ha entendido el carácter de la crisis (una crisis estructural, que se prolongará décadas, y de la que, aparentemente, sólo se prevé invertir las dinámicas de recesión a partir de 2015), no ha entendido la magnitud y las consecuencias de los recortes que está diseñando, no ha entendido la magnitud de las opciones que CiU ha votado en el Congreso. En 2011, CiU es el gran palmero de la reforma exprés. Como todos los partidos votantes de esa reforma, es muy posible que no calculara que aceptarla (hacer que el Estado pasara de ser el garante del bienestar a ser el garante del pago de la deuda) suponía una frontera, un cambio de sistema. A partir de 2012, CiU vota todas las grandes contrarreformas democráticas que acomete el PP. Para entonces ya es un gobierno desautorizado, en franca crisis, rodeado de casos de corrupción y con un juguete para entretener a la población hasta una conga que no viene: el Pacto Fiscal, que nadie se toma en serio. Ni siquiera sus votantes. El acoso, el descrédito absoluto del Govern se inicia en 2011, con una manifestación aparentemente anecdótica.

LA REPRESIÓN. El domingo 15 de mayo de 2011, Barcelona, junto a otras ciudades, vive una manifestación bajo el lema "Som persones y no mercaderies". Es una manifestación ciertamente nutrida, pero que no tira de espaldas. Lo llamativo son las nuevas coreografías. Los asistentes no llevan banderas ni pancartas. Llevan pequeñas cartulinas con pequeños lemas individuales. Al final de la manifestación, un reducido grupo de personas decide quedarse a dormir en Plaça Catalunya. El miércoles, ya son miles de personas. Ir a la plaza es un shock. Las personas, con total tranquilidad, hablan de política, de recortes, de corrupción, de sus vidas afectadas por todo eso. Es algo nunca visto. El Govern reprime esa acampada única como no se ha reprimido ninguna otra acampada de las muchas que han tenido lugar en el Estado. En junio intenta desalojar la plaza por la fuerza. En unas imágenes de una violencia desproporcionada, que dieron la vuelta al mundo, se vio cómo, por primera vez en democracia, un Gobierno perdía la autoridad frente a grupos de manifestantes. El Govern no podía utilizar las palabras mágicas que amparaban sus golpes de fuerza en los últimos treinta y cinco años *(democracia, libertad),* pues esas palabras estaban en el campo de los manifestantes. Era una auténtica ruptura cultural. Esa ruptura se hizo más patente unos días después, cuando en el Parlament se votaron los primeros presupuestos recortados (salieron adelante gracias a los votos de CiU y PP): el Parlament estaba rodeado por manifestantes y el *president* de la Generalitat, para acceder a la cámara, tuvo que emplear un helicóptero. Como en el Saigón de los últimos días. El aislamiento del Govern, las manifestaciones ciudadanas y la represión policial, de una violencia inusitada, se prolongaron hasta, exactamente, el 12 de septiembre de 2012.

DRAMATIS PERSONAE (III). Barcelona, 11 de septiembre de 2012. Celebración de la Diada. Manifestación convocada por la Assemblea Nacional de Catalunya (ANC), una entidad que, en breve, será determinante. Sus animadores fueron un puñado de independentistas veteranos, procedentes, mayormente, de las izquierdas independentistas de los setenta. En marzo de 2012 ya estaba constituida como tal. No se trata de una asamblea propiamente dicha. Tiene una presidencia. A pesar de esa estructura vertical, es una agrupación de formación muy horizontal. En su seno (unos 14.000 asociados, que pagan cuota y votan, y otros 14.000 voluntarios, que no pagan ni votan) hay libertarios, marxistas, militantes de todos los partidos del ámbito catalán. No hay partidos. Pero sí militantes. De hecho, es ahí donde CiU y ERC hablaron y llegaron a acuerdos amplios sobre el tema de la cosa. Tiene varias sectoriales, que ilustran un poco lo que es la Assemblea: una sectorial de defensa, en la que se habla del futuro ejército; una sectorial masónica; y, me dicen, una sectorial monárquica, que defiende a un heredero de la casa de Saboya como futuro rey de Catalunya. Aparte de esas frikadas, de ese mangoneo político entre partidos en su cúspide barcelonesa, la ANC constituye un fenómeno en los municipios de Catalunya. Agrupa a movimientos sociales, a todo lo que se mueve. En ocasiones, comparte el mismo campo semántico que el 15-M. Se podría definir, en sus resultados, como un *lobby* amable sobre el Govern, al que le pide un programa hacia la independencia, sin exigirle verificación ni ejercerle control. Es una primera criba, un nexo —es decir, una zona oscura, con conversaciones discretas— entre el movimiento ciudadano que creó y creyó en los referéndums municipales, y los partidos, no todos interesados en aquel movimiento. Y, bueno, la "mani" de hoy tiene el lema "Catalunya, nou Estat d'Europa". Que está resultando un fenómeno. No se cabe. Unos días antes he realizado un viaje por toda Catalunya. En todos los pueblos había banderas independentistas *(estelades)* a gogó. Las ventanas de los pueblos estaban repletas de banderas editadas por la ANC, unas con el triangulillo amarillo (la *estelada* utilizada por las izquierdas desde los setenta), y otras, quizás más, con el triangulillo azul (la *estelada* de Estat Català, una organización de corte derechista de los años treinta, utilizada ahora por CiU y ERC). El éxito de esta manifestación, en fin, estaba cantado. Verla, no obstante, apabulla. Un día después, Artur Mas recibe a una delegación de los manifestantes en el Palau de la Generalitat. Y asegura que el Govern asumirá sus demandas: un proceso que lleve a una consulta sobre la independencia de Catalunya. Se inicia así el Procés Català. Ah, para que vean lo difícil que puede resultar dibujar la ANC —esa cosa tan horizontal, como las nuevas formas democráticas, y tan vertical, elitista y dada al pacto en las alturas, como el Régimen '78— y, por el mismo precio, las culturas implicadas en el Procés Català: recientemente, la entidad de extrema derecha Manos Limpias se ha querellado con la ANC. Eso ha supuesto, en una sola semana, la adhesión de más de diez mil ciudadanos a la ANC. Por otra parte, Manos Limpias, junto a la Generalitat y el Parlament, ha sido la acusación del juicio en la Audiencia contra veintidós ciudadanos catalanes, acusados de asediar el Parlament.

DRAMATIS PERSONAE (IV). El Procés Català es un proceso ciudadano, democrático, nacido en Arenys, posteriormente modulado por la ANC —una entidad extraña, en la que se comunican los partidos— y asumido por el Govern. Para entonces, el Pacto Fiscal, ninguneado por los gobiernos de Zapatero y de Rajoy, es una opción de conga sumamente improbable. Lo es aún más un referéndum por la independencia, algo que sin duda va directo hacia la línea de flotación del Régimen '78, que el Gobierno de Rajoy no tolerará y que, es más, va contra la cultura de CiU, un partido que fue ponente constitucional, que desconoce —como tal vez la ANC— la cultura de la participación que se le propone gestionar, y que —y ése ha sido su éxito hasta ahora— se mueve como pez en el agua en todo lo contrario, en la Cultura de la Transición en su versión catalana. El Procés Català es, así, la instrumentalización, por parte de un Gobierno, de una demanda ciudadana. La instrumentalización empieza con la convocatoria de unas elecciones en las que CiU aspiraba a ganar por mayoría absoluta. Y que CiU gana por los pelos. En tanto que gobierno oficialmente secesionista, una de las consecuencias de su minoría es que debe cambiar su socio natural en el Parlament, el PP, por ERC.

GESTIÓN DEL ÚNICO TEMA POSIBLE. CiU y ERC, en un pomposo acto, firman una hoja de ruta, en la que se pactan y explican los plazos hasta la consulta. Conga. De 2012 a 2013 se ha ido cumpliendo cada punto. Con conga. De manera precaria, con congas cada vez más precarias, salvo en sus tramos propagandísticos. La Generalitat no ha intensificado, o ha sido incapaz de intensificar, iniciativas diplomáticas de calado. No consta, de hecho, ningún contacto directo con la UE. Lo mismo sucede con la "embajada" de Berlín y la RFA. No obstante, la gestión gubernamental de Mas copa la prensa. ¿Existe ese proceso más allá de la prensa? Es posible que no. Al menos no ha habido pugna entre el Estado y la Generalitat para rivalizar entre sí ofreciendo derechos a la ciudadanía catalana, como sucede en los contenciosos Escocia-UK o en el de Quebec-Canadá. Más bien, ambos gobiernos han recortado derechos ciudadanos en direcciones parecidas. Un Govern virtualmente secesionista no ha defendido a sus ciudadanos frente a los cambios legislativos estructurales, emitidos por el Gobierno central, que acaban con el estado del bienestar y rebajan la democracia y los derechos. De hecho, CiU ha votado en el Congreso el grueso de esos cambios estructurales. Por parte de la Generalitat (un gobierno, se supone, secesionista, es decir, rupturista) no ha habido la más mínima instrumentalización del hecho de que el régimen agoniza. Así, no se ha cuestionado la monarquía corrupta y acosada por la justicia y la opinión pública, no se ha cuestionado el funcionamiento corrupto de la democracia que, a través del caso Bárcenas —y de, ejem, el caso Palau/Ferrovial—, ha evidenciado cómo los gobiernos y partidos venden a las empresas sus políticas. No se ha denunciado la ausencia de soberanía del Gobierno español, sometido a instancias no democráticas, como la Troika. Todo eso no ha pasado porque el Govern es parte de ese régimen y de esa cultura. No dispone de otra. Cualquier proceso que lidere, limita con ese régimen y esa cultura, que es la suya. La opción de ERC ha sido parecida. Ha visto en el proceso la posibilidad de desbancar electoralmente a CiU. Es decir, ha visto el proceso a partir de la misma cultura, como una opción electoral, no rupturista, no de cambio. El proceso, por ahora, no se puede decir que apunte a la ruptura. Es más bien una gestión de la conga, una gestión del tema territorial, tal y como se ha entendido y solucionado en los últimos 35 años. A pesar de sus innovaciones coreográficas y discursivas, las propuestas de CiU y ERC tienen especial interés en no ser tildadas de inconstitucionales. Por ejemplo, no utilizan jamás la palabra independencia. El proceso apunta a ser, definitivamente, una apropiación gubernamental de un debate ciudadano. Su función parece ser la de mantener vivo un gobierno. Y su cultura. Es decir, mantener vivo el Régimen '78 en Catalunya. Es una invitación al pacto. Al pacto en las alturas, entre representantes de la clase política. El Govern ha anunciado ya que la mismísima pregunta del hipotético referéndum (una pregunta que ha sido calificada por los promotores de los referéndums de Quebec como ambigua, lo que indica que no es una pregunta validable internacionalmente, sino elaborada para el consumo interno, para el pacto) es negociable, como también lo es la posibilidad de un Estado ("Que nos ofrezcan", ha dicho Mas, aludiendo al Gobierno central, "una propuesta de Estado"). Los chicos de CiU y ERC han hecho sus deberes. Y quieren pactar —se están pactando encima— y pasar a la conga. Quizás quien esté fallando no sean ellos. Quizás sea el Gobierno central.

YA TAL. 2103. Rueda de prensa de Rajoy. No contesta a preguntas y habla desde una pantalla de plasma. Es una metáfora del aislamiento. Su Gobierno, el primero después de la reforma constitucional, ha emprendido el único camino legal desde entonces: un cambio de sistema sin cambiar el régimen. Desde 2011, por ejemplo, ningún político utiliza la palabra *democracia* para argumentar los nuevos cambios legislativos. Y tienen toda la razón del mundo. Después de leyes que alejaron de la crisis a la banca, al alto empresariado y a la clase política, después de contrarreformas laborales, educativas, sanitarias, después de la desaparición del bienestar —la forma de democracia en Europa—, el Gobierno ahora acomete leyes restrictivas de derechos, como la Ley del Aborto o la Ley de Seguridad Ciudadana. Rajoy no contesta a ninguna pregunta porque aún no existe un lenguaje aparentemente democrático para todo esto. Tampoco responde a Mas. No lo hace porque tal vez quiera eliminar el tema territorial como único tema discutible. Lo sustituiría por el debate confesionalidad/laicismo, algo que ya intentó Zapatero. No lo hace porque no entiende que lo que pide Mas es pactar. O no lo hace porque cree que lo de Mas es un atentado a la Unidad Nacional, ese concepto creado, sin participación ciudadana, en la Restauración y el franquismo. Cualquiera de las posibilidades supone, en todo caso, una ruptura cultural y consiste en desatender la Cultura de la Transición y sus reglas. Las respuestas, desde la Cultura de la Transición —el futuro, si no se produce una ruptura, un fin de Régimen y una participación social—, llegan, por ahora, de instancias no gubernamentales. El PSOE ya ha anunciado su voluntad de una reforma constitucional federal. Informes de FAES orientan sobre la viabilidad de esa apuesta como mal menor. Es la opción que ha empezado a defender el Grupo PRISA y, recientemente, el Grupo Godó. El alto empresariado catalán y español, así como entidades financieras españolas y catalanas, también se ha decantado por esa opción. Todo apunta a que el pacto en las alturas —la esencia del régimen— es la opción perseguida por el régimen. Esta opción supondrá —todo apunta a ello— cambios aparentes y mínimos en el régimen, salvo un reforzamiento de roles de la monarquía —el sello de lo indiscutible— en una federación en la que el rey sería el jefe de Estado de varios Estados.

¿QUÉ PASA EN CATALUNYA? Como en cualquier momento de auge de los movimientos sociales, en Catalunya se habla sobre el significado de la independencia, sobre la forma republicana, sobre el rol del Estado. Posiblemente, esa misma discusión se esté realizando en otros puntos de la Península. El 15-M, de hecho, es una discusión sobre eso, sobre la democracia, sobre la soberanía en un momento en el que la deuda la ha hecho desaparecer, sobre las funciones y razones del Estado. Ese debate, en Catalunya, ha sido raptado por los partidos del régimen. Lo gestionarán hasta el 9 de noviembre de 2014, fecha de una consulta que jamás se realizará. Lo podrán marear aún hasta el fin de la legislatura, en 2016. Como en el resto del Estado, en este momento de fin de régimen será un debate que conducirá a acuerdos entre los grandes partidos, si no es que la sociedad retoma este proceso, que no es otro que decidir intensificar la democracia o seguir delegándola en quienes se la han cargado.

Guillem Martínez (Cerdanyola del Vallès, 1965) es escritor, periodista y guionista, y autor de libros como *Grandes hits*, *Pásalo*, *La canción del verano* o *Barcelona rebelde*. También ha coordinado el volumen *Cultura de la Transición*, un concepto acuñado por él.

VIC

Antonio Mérida

Sin prejuicios, sin ideas preconcebidas y con la mínima documentación previa. El cronista va con los ojos abiertos a la adusta y combativa capital de la comarca de Osona, en Barcelona, decidido —como decía el viejo Pla— "a ver las llamadas cosas inútiles del mundo, que son las únicas importantes".

LA PLAZA MAYOR

Sorprende la Plaza Mayor de Vic porque es un solar enorme por el que pasean, bajo el rácano sol, sus vecinos. Lo primero que llama la atención del visitante son las fachadas de las casas que la rodean: los balcones, las ventanas, todas sin excepción adornadas con decenas de esteladas, las banderas no oficiales que representan la independencia de Cataluña. Se trata de la senyera tradicional, pero con una estrella de cinco puntas que recuerda a la bandera cubana. No es una casualidad. Cuba se tomó como modelo por la Unión Catalanista y por los movimientos independentistas de principios del siglo XX que admiraban la isla por su batalla en pro de la independencia de España, conquistada en 1898. Vic es una estelada apabullante. Sus calles y casas albergan lo que parece ser la celebración de una festividad permanente, la de la independencia. No hay calle, portal o ventana que no luzca con orgullo su propia estelada de tamaños distintos, en formato de bandera, lazo o pegatina, como si el municipio se hubiera engalanado para recibir a sus deportistas locales procedentes de alguna hazaña olímpica. Vic es una bandera, es un pueblo remozado de esteladas, es una reivindicación permanente, casi un alarido estético. Anoto el asombro que me produce y pienso que solamente se entendería algo igual si su presencia respondiera a una ordenanza municipal obligatoria.

La Plaza Mayor de Vic, centro neurálgico del municipio, no es fea, tampoco es hermosa. Para el visitante atento que la contemple con tiempo, resulta una plaza inquietante, con demasiado espacio abierto, como si fuera la sala de espera de una revolución. La revolución pendiente. La gente pasea alrededor de la Plaza, muchos en círculo, chupando un palillo o un cigarro y mirando de reojo por si salen de una vez los gladiadores al centro de la arena.

He llegado en AVE procedente de Madrid. En Barcelona, en la calle Caspe, Sagalés fleta cómodos autobuses, con reparto incluido de *El Periódico* en ediciones en castellano y catalán. Es una hora temprana y en el viaje me acompañan jóvenes estudiantes, mayoría de mujeres, que huelen todavía a ducha y acondicionador de pelo y que repasan las notas que sacan de la carpeta con una mano, mientras con el pulgar de la otra bombardean a sus contactos con mensajes de WhatsApp. Junto a ellas, varios informáticos teclean en ordenadores y tabletas sus diseños de programas. Hay una levedad en el ambiente que ameniza un cordial conductor tarareando canciones incomprensibles, mientras se desplaza por la autovía a velocidad de crucero atravesando la comarca de Osona hacia su capital. No es una zona de belleza singular, no es un territorio de asombrosos paisajes naturales, no rompe por su lirismo ni sus contrastes. Más bien al contrario. La comarca impone por la rotundidad fonética de los municipios que la custodian, de norte a sur: la Garrotxa, la Selva, el

Vallès, el Berguedà o el Ripollès parecen los nombres de los hijos de ese patriarca orgulloso que es Vic, escondido entre páramos y montañas, cercado por una niebla y un frío que le protege de visitantes sospechosos como el que se bajará a la altura del cementerio.

Al llegar, la ciudad no dice absolutamente nada. Aparece de pronto entre nubarrones, en plena llanura, y resulta anodina, tímida, incómoda para el que llega. No te atrapa, no te seduce, no se abre de brazos como esos municipios que se anuncian con grandes carteles con el "Benvingut" correspondiente. No, Vic si acaso levanta una ceja inquiriendo un qué se le ofrece, amable pero seco.

EL CAFÉ

Hay que hacerse fuerte en esta ciudad que tan hostil parece; buscar aliados de inmediato que te orienten en este entramado de esteladas y senyeras. Grupos de hombres y mujeres de mediana edad se arremolinan en la plaza, en torno a guías que vociferan en catalán las bondades arquitectónicas de la zona. Me acerco un rato, pero no me interesa. No vengo a glosar su arquitectura, ni su arte, ni siquiera su gastronomía; vengo a entender una realidad que tiene a esta ciudad como punta de lanza en la marea más reivindicativa; dispuesto a comprender Vic, a saber qué está pasando. Esquivando la Plaza Mayor y rodeando el Ayuntamiento se abren las puertas del centro histórico y allí, en la Plaza del Pes, hay un minúsculo café con una pizarra en la que se registran más de treinta variantes de café de todo el mundo. La estudio con aire concienzudo y cuando elijo el más exótico y digo que con leche, la joven dueña, Meritxell, se ríe a carcajadas y me dice que si estoy bobo, que así le quito el aroma y que para eso me hace uno de máquina. Ya entonces nos hemos hecho amigos.

—Claro, tú, hablando ahora, vas traduciendo del catalán.

—Sí, pienso en catalán. Me viene bien porque así no lo pierdo. Aquí no hablamos castellano jamás y así andamos, que se nos olvidan palabras. Se me dan bien los idiomas, hablo francés, aunque aquí la mayoría nos pregunta en inglés.

—Vendrán turistas sobre todo de Francia.

—Qué va, los que más, holandeses, fíjate qué curioso. No entiendo muy bien por qué. Tampoco te creas que hay mucho jaleo, ¿eh? Como en todas partes ha bajado el comercio muchísimo, que es de lo que vivimos aquí en el centro.

Meritxell luce con orgullo el nombre de la patrona de Andorra y es un torrente de palabras y vitalidad.

—Me encantaría —dice— poner mi negocio en Barcelona. Allí sí que hay movimiento. En la Rambla, ¿eh? De todas formas, es difícil que me mueva ya de aquí. No es nada fácil salir.

Me presenta a un par de amigos, Pol y David, estudiantes universitarios. Uno viene a diario de Barcelona y el otro se ha cogido aquí un piso por algo menos de mil euros. Les pregunto por la masiva presencia de esteladas. David guiña el ojo sonriendo:

—Un poquito de marketing, hombre, que también es necesario. ¿No lo hacen el Barça y el Madrid? Las esteladas se llevan incluso en las zapatillas de deporte. Aquí siempre se ha tenido un agudo sentido de la estética. Forma parte de nuestra manera de ser, de mostrarnos. Pero aquí somos muy tranquilos, ¿eh?

—¿Y eso?

—Bueno, lo del PP no tiene nombre. La brutalidad de los recortes sociales en países como Francia o Alemania no se permitiría. Aquí se aguanta todo. Además, están obsesionados con los catalanes. Cada vez que habla Rajoy salen más independentistas.

—Mi madre —tercia Pol, apasionado— se fue el otro día a Madrid a protestar contra Gallardón por el tema del aborto. No hay derecho.

—¿Se fue a Madrid?

—Sí —sonríe—, pero ha vuelto encabronada. Dice que no les hacen ni caso.

LA CATEDRAL Y EL AYUNTAMIENTO

Paseo por el casco antiguo, donde las calles empedradas se precipitan y retuercen sobre sí mismas detrás del Ayuntamiento. El carrer de L'Escola, el de Corretgers. Fruterías, pequeños restaurantes, las paredes de las casas pintadas en distintos tonos de marrones como si se vieran alcanzadas por la severidad tonal impuesta por el obispo. Me acerco a su terreno, a la Catedral, el palacio en el que vive y su famoso museo. Pero antes aparece el templo romano con sus columnas mordidas por el tiempo, patrimonio riquísimo que se levanta indolente entre las rejas creadas por el hombre.

Pido indicaciones a dos hombres de edad. Les incomoda responderme en castellano. Insisto. Uno de ellos vuelve la cabeza con fastidio; el otro, ante mi insistencia, traga y me indica el camino.

Vic es una ciudad con vocación de fortín; guerrera y adusta, seria y reservada. Concienzuda, con calles tristes, da la sensación de tener una pesada carga que alguien, no se sabe quién, le ha colgado en las espaldas. Por la zona antigua, los coches hacen virguerías para torcer en las esquinas. Hay casas que enseñan portales profundos donde los vehículos comparten espacio con los buzones. Tiene Vic una sobriedad que recuerda a ciudades castellanas. Quizá por eso tantas banderas, la insistencia del que quiere definirse y, sobre todo, diferenciarse. En la Plaza Don Miguel de Clariana surge la figura escultórica del "estudiante de Vic" de Joan Seguranyes con el empeño de mostrar al paseante el orgullo de una juventud académica propia. Vic quiere ser algo más que lucha, industria o comercio; quiere también ser cultura, la suya, imprescindible en la determinación de su propio camino.

Junto a la Catedral, para no perderla de vista, vive el obispo de Vic, Román Casanova. Es una casa rosada, literal, de un rosa profundo, que no llega a ser hortera por centímetros de estética. Un palacete ancho de señoriales ventanales y balcones refinados. Como muchas de las viviendas de aquí, oculta sus vehículos en un portal profundo sumido en las tinieblas. Nadie recibe al paseante, nadie contesta a los timbres y el recogimiento impuesto por la norma se ve alterado por el bullicio anacrónico de un colegio de la zona. Curiosamente, el único colegio que he visto se lo han colocado al obispo casi frente a su casa. Le debe de poner de los nervios.

Cruzo al Ayuntamiento de Vic, a dar fe de mi presencia. Es un caserón de piedra, antiguo, una casa señorial que ocupa prácticamente una manzana entera. Reciben al paseante dos figuras gigantes, monumental talla de Ramon Amadeu que presenta el poder feudal en la figura de los Condes de Osona. Pregunto dónde está el poder ahora, y evidentemente me mandan escaleras arriba. Sin controles, sin obstrucción ni preguntas, me interno por pasillos de altos techos. Sebastià Raurell i Pujol es el director de comunicación de la casa. Alto, dinámico, con buena pinta. No llega a los cincuenta y conserva una perfecta cabellera con flequillo de colegial. Va correctamente vestido y me observa con exquisita sospecha.

—Ni tiene usted cita ni desea ver a nadie en particular. Pues no sé cómo quiere que le ayude. ¿Cómo? ¿Que quiere usted entender la realidad de Vic? Bueno, je, je (se retuerce las manos un poco incómodo), en eso estamos todos. Aquí, ya ve, esto es muy tranquilo. Sí, soy el responsable de comunicación, lo que pasa es que me coge desprevenido. ¿Y dice usted que viene de...? ¡Madrid! Ah, bien. ¿Y que es periodista? Ah, bien, bien. Pues si me perdona usted un momento...

Me voy del Ayuntamiento con una cita para tomar café luego con la primera teniente de alcalde que, alertada por la presencia del extraño llegado de la capital, prefiere echárselo a la cara y controlar lo que pueda estar pasando. Un detalle con el forastero.

Constato disgustado que la Plaza Mayor tiene menos bares de los que debiera. Hay tres o cuatro prácticamente juntos debajo de las arcadas que rodean el Mercadal, espacio que los sábados se convierte en el centro comercial y de intercambios de toda la comarca. Elijo cualquiera y me sorprende un fuerte debate entre los parroquianos ante la irredenta opinión del joven camarero, un firme ecuatoriano que afirma en voz alta:

—¿Los cerdos y la butifarra? ¡No son de aquí!

—¿Cómo?

—Los traen de Murcia. Alfonso Jiménez. ¿Habéis oído hablar de él?

Los vecinos se remueven inquietos. El joven está tocando un asunto clave en un territorio que exhibe con buenas dosis de vanidad la exitosa producción, venta y exportación de los famosos fuets, embutido por excelencia elaborado de forma artesanal con la selección más noble de su propia piara. Las fábricas de carne conforman buena parte de la actividad industrial de la zona. Los mataderos que rodean la ciudad no solamente dan trabajo, también son responsables del mal olor endémico que azota al municipio cuando sopla fuerte el viento.

—Sí, hombre, Piensos Jiménez —insiste el intrépido ecuatoriano—. Allí tiene granjas con más de cuarenta mil cabezas. ¿Eso lo habéis visto por aquí?

Hay risas y miradas de desprecio. Deben de ser todos conocidos porque están cómodos en la polémica a pesar de lo delicado del asunto. El cronista se esconde detrás de una caña de cerveza, pero el joven lo escoge por objetivo en su diatriba. Quizá porque el resto no se lo toma en serio.

—Mire —dice muy serio—. Llevo en España desde 2002 y antes estuve trabajando en Murcia en los mataderos. Allí sí que hay granjas y no esto de aquí. Se lo digo porque lo sé de buena tinta. Los cerdos no son de aquí, amigo, los cerdos vienen de Murcia. Luego aquí los transforman en la industria de la carne, pero no se engañe: la butifarra y el fuet que usted se come, ya sabe cuál es su origen.

—¡Pero qué dice! —tercia uno.

—¿Y las granjas de Lleida? —comenta otro.

El joven sigue empeñado en acabar con un mito de un plumazo.

—Los mejores cerdos, los de Murcia... se los traen para acá. Se lo digo yo.

EL JARDINET

El Jardinet es un restaurante cálido y amable. Con mucha clientela, la mayoría fija, de comida diaria. Se ven familias enteras atraídas por el buen yantar y un menú atractivo de 14 euros. La camarera pasa serios apuros para traducir al castellano. Me habla de “músculos”.

—Hombre, serán los muslos, los muslos del pollo —digo dándomelas de hombre de mundo.

Se ríe hecha un lío y sale corriendo farfullando una excusa. La carta está exclusivamente en catalán y, para el neófito, casi todo resulta ininteligible. El castellano es un idioma que en Vic casi está desterrado, incluso molesta, si bien el buen carácter de la gente les hace atenderte con esmero. Es mejor aceptar con naturalidad y en cada caso preguntar amablemente. Antes de comer presencio en otro local una escena violenta con un cliente que se levanta de la mesa y se queja al dueño de la imposibilidad de enterarse de lo que hay de comer.

—¿Es que no me pueden dar una carta en castellano? —se queja visiblemente enfadado. Hay tensión. El dueño le pide que vuelva a su mesa para que le atienda el camarero. Se lo dice en catalán, sin inmutarse. El tipo regresa fatigado y tardan en tomarle nota.

En El Jardinet me atienden con normalidad y en castellano. Vuelve la camarera disculpándose, atractiva detrás de una poderosa dentadura.

—¡Son mejillones, no músculos, perdone! —dice riéndose y moviendo el pelo castaño recogido en una cola de caballo. Son guapas las mujeres de Vic; de aspecto recio, sólidas, mayoritariamente morenas, de sonrisa fácil y dispuestas a un discreto coqueteo. Pido un arroz con bacalao.

—Servidor, que aproveche —me dice luego al servirme un cordial camarero que se parece a José Antonio Labordeta.

Clase media alta la que frecuenta el restaurante. Amigas de edad tardía que cambian divertidas confidencias mientras despachan con alboroto la comida. Me trago Vic con arroz, cerveza de importación, escucho catalán tronando en las meninges y me siento extranjero en esta tierra amable, que condesciende sin rubor y te cuenta algunos de sus secretos. Estoy bien siendo extranjero, no me molesta, lo asumo. Pero conviene aceptarlo porque querrán hacértelo saber desde que llamas a su puerta. Aparte de su adscripción política, de mayor o menor autonomía, de cuotas o pactos fiscales, ésta es una tierra que se siente diferente, que se ve distinta, que se reclama, y lo hace con el poder fáctico que proporciona el idioma, barrera definitiva para hacerte comprender que estás en otra parte del mundo. ¿Podemos así entendernos?

—¿Quiere postre? —me interrumpe José Antonio Labordeta, recién bajado de los cielos para retirarme el arroz y conducirme a un postre que no sé pronunciar, pero que él me aconseja.

LA INDEPENDENCIA

Las cinco de la tarde es la hora de los inmigrantes. Salen a la calle en tropel. Van en grupos, paseando, empujando el cochecito de los niños, haciéndose confidencias en voz baja. ¿Dónde estaban?, me pregunto. Es como si un árbitro hubiera dado el aviso de salida y la marcha verde decidiera tomar Vic por las buenas. Es asombroso. Hay 89 nacionalidades distintas contabilizadas en la ciudad. Y no es una estadística. Solamente en la Rambla, que con distintos nombres rodea la almendra central del municipio, me cruzo con marroquíes, senegaleses, colombianos, ecuatorianos, indios, chinos y una cantidad ingente de extranjeros llegados a Vic desde todos los rincones del planeta. Han venido buscando las fábricas, la industria cárnica, los mataderos y el trabajo en el campo, provocando además una ola de xenofobia creciente que aglutina una formación ultra que responde al nombre de Plataforma por Cataluña y que se ha hecho un hueco en la vida política de la comarca con un lema insolente y que va ocupando

espacio en numerosos países de la Unión Europea: “Primero los de aquí”. Tienen 5 concejales de 21.

—Somos todavía un filón de trabajo y por eso nos llega gente. Fundamentalmente a trabajar en la industria de la carne —dice Anna Erra, primera teniente de alcalde del Ayuntamiento de Vic. Morena atractiva de media melena, vaqueros gastados y botines negros, que me ha recibido con amabilidad de media sonrisa y, de nuevo, la sospecha pintada en unos ojos oscuros e inquisidores que se van relajando a medida que le doy confianza.

—Pero hay un inquietante repunte de la xenofobia —apunto.

—No me gusta esa palabra. De todas formas es un fenómeno en retroceso. Gracias a la integración de los niños en las escuelas hemos impedido la existencia de guetos en la ciudad. Somos una ciudad tranquila y con muchos menos problemas de los que se han vendido.

—Tiene Vic un punto combativo.

—Forma parte de nuestra historia. También el estar detrás de las montañas imprime carácter, y además tenemos siempre niebla —dice riendo—. Existe la idea preconcebida de que somos cerrados, retrógrados. Somos conservadores en ciertas cosas, pero tenemos una ciudad preparada para hacer frente al siglo XXI. Si la gente conociera nuestra historia nos entendería, y comprendería por qué queremos ser un Estado.

—Bueno, la gente conoce, pero no siempre se entiende.

—¡Yo no sé la información que os llega a vosotros! Me quedo asombrada cuando el otro día me habla una directiva de la Caixa de un ejecutivo de Caja Navarra que tenía que venir aquí a instalarse y estaba aterrorizado. Bueno, me parece inaudito. Yo no sé si es que se piensan que aquí matamos a la gente o somos malos. No hay aversión contra España, es simplemente que hemos estado mucho tiempo juntos y ahora creemos que podemos ir por separado. Nos podemos hablar y querer igual.

—¿La independencia tiene viabilidad económica?

—Desde luego, somos un país como el resto de países que tienen problemas económicos y salen adelante. No nos da miedo en absoluto, pero sabemos que es difícil. No se nos entiende, y ni siquiera nos dejan una cosa tan sencilla como que votemos. Y si votamos y el pueblo no lo quiere, algunos quedaremos decepcionados, pero lo asumiremos como demócratas. Creemos que tenemos todos los atributos y queremos ir solos.

Me enseña orgullosa el Ayuntamiento, edificio gótico del XIV abarrotado de obras de Josep Maria Sert (1874-1945), muralista destacado de su época y con obras por medio mundo, como en el edificio de la Sociedad de Naciones en Ginebra o el Rockefeller Center de Nueva York. Hablando de dinero, otro amable funcionario me explica que en 1583 se creó en Vic la Taula de Canvi, es decir, la “casa de cambio”, lo que se entendió como el inicio de la banca privada.

—Los ciudadanos depositaban en el Ayuntamiento, entonces conocido como la Casa de la Ciudad, todo su dinero en onzas para que se lo gestionasen y lo invirtieran, y luego lo iban pidiendo según lo fueran necesitando. Entretanto el Ayuntamiento llevaba una triple contabilidad: la de la gente, la de la ciudad y la de sus inversiones.

LA UNIVERSIDAD

A Jacinto Verdaguer le llamaron “El Príncipe de los Poetas Catalanes” y estudió en el seminario de Vic. Ahora, una gigantesca figura escultórica en su honor, de Andreu Alfaro, preside lo que podríamos llamar “la ciudad universitaria”. En 1600 Felipe III concedió a Vic el privilegio de graduar a los estudiantes en Artes y Filosofía. Nació lo que se conoció como Universidad Literaria, vigente hasta que un siglo después, y en represalia a la Guerra de Sucesión, Felipe V mandara suprimir todas las universidades catalanas. Ha pasado algo de tiempo y todavía no se lo han perdonado. Posteriormente se fundaría el ya citado seminario de Vic, lo que implicó el retorno de los estudios superiores y la presencia de estudiantes célebres como el propio Verdaguer o el filósofo y teólogo Jaume Balmes, cuyo lugar de nacimiento y muerte son reclamos culturales y turísticos de la ciudad. Balmes, por cierto, da nombre a la Fundación Universitaria que rige este centro de naturaleza pública y gestión privada.

—¿Cuánto cuesta la Universidad? —pregunto a un grupo de estudiantes.

—Cinco mil euros el curso.

—¿Os llega el debate político, se implican los estudiantes?

—Muchos no toman partido. Vienen además a estudiar chicos de fuera, y cuando un alumno pregunta en castellano, el profesor cambia de idioma inmediatamente. El que es independentista que lo sea, y el que no, pues muy bien.

Cae la noche, las facultades están en las afueras y todo el frío de la comarca se traslada a un campus desangelado.

Ester Busquets i Alibés es directora del Departamento de Salut i Acció Social de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Vic. Tropiezo con ella y tras un rápido intercambio de impresiones, lanza un discurso contundente y combativo.

—Esto que estamos viviendo es un movimiento social y no político, no te confundas. Un movimiento masivo, pacífico y respetuoso con lo español que se ha desatado con una fuerza inaudita.

—¿Por qué ahora?

—El movimiento independentista deriva de dos vías: por un lado está la tradición, el arraigo, las raíces, y por otro la percepción que tenemos de la crisis económica. Entendemos que Cataluña paga más de lo que recibe, y en una situación de crisis como ésta, somos los más desfavorecidos; y además, agredidos. Esto se ve con los mayores. Mi padre nunca fue nacionalista y ahora nos ha pasado por la izquierda y la derecha y tiene un discurso inconformista ante el atraso que la situación nos está produciendo a todos. El movimiento tiene la grandeza de que ha incorporado a todas las edades.

—Desde luego aquí en Vic se les ve implicados.

—Fíjate en la presencia por doquier de las esteladas; yo las llevo hasta en las zapatillas, siempre cuando estoy fuera de la Universidad. Y a las puertas de mi pueblo hemos puesto una bandera independentista y ni uno solo de los 5.000 vecinos se ha quejado. Mira las ventanas, los balcones: es un sentimiento general y masivo. ¿Y qué me dices de la cadena humana del 11 de septiembre?

—Y entre los profesores, ¿no hay gente más escéptica?

—No, aquí no. Incluso en el claustro de profesores bromeamos sobre cómo vamos a articular los grados cuando seamos independientes. Soy catalana, hablo cuatro idiomas, viajo por el mundo y no tengo nada contra España, pero he estado en Madrid y se han negado a llevarme en taxi al oírme hablar catalán. Hay una hostilidad evidente y eso se nota, y estamos hartos de sentirnos agredidos cuando no queremos el mal de nadie, sólo queremos irnos. Pensamos que nos puede ir muy bien sin España.

—Usted que se mueve fuera de Vic, ¿tiene la impresión de que realmente Europa observa con simpatía su objetivo?

—Hay mucha gente en Europa que dice que nos comprende y que nos apoya, pero que no pueden decirlo en voz alta. Artur Mas

es un político comprometido y lo que dice que va a hacer, lo hace. Ya no es un tema de pacto fiscal. Es el camino hacia la independencia. No sé cuál será el desenlace, sólo sé que si la gente aguanta, si no se cansa, esto es imparable. Y lo mejor, insisto, es que se trata de un movimiento pacífico. Si no fuera así, yo misma me bajaría de inmediato.

Se ha cerrado la noche sobre Vic. Ester habla con una pasión inusitada. Le explico que tengo la sensación de que los jóvenes tienen una actitud mucho menos combativa.

—Estamos en una sociedad instalada en la queja. Los jóvenes ven que sus mayores se quejan; se quejan de la situación económica, del gobierno, del recorte de libertades, de la falta de seguridad. Pero se quejan, sólo se quejan. Los chicos han conocido eso, esa protesta tibia que es más una queja de sala de estar. Y se quejan también de un futuro incierto, pero no salen a pelear. Tampoco por la independencia.

Me acerco a la Facultad de Periodismo donde encuentro a Eulàlia Massana Molera, adjunta al decano y jefa de estudios de la Facultad de Empresa y Comunicación. Es otro perfil.

—Soy catalanista de nacimiento, y creo sinceramente que el tema de la independencia está manipulado de una y otra parte por los partidos políticos. Creo que son otros los tiempos.

—Se lo toma usted con más filosofía. Lo digo porque aquí, en Vic, casi que van por delante visto el grado de movilización popular.

—Soy de una familia con mucho arraigo en Cataluña y mis hermanos también forman parte de ese perfil combativo por la independencia. Y no discutimos, porque yo lo observo todo con distancia y pienso que quizá tenemos ahora otro tipo de problemas muy profundos que deberíamos resolver.

—Y si hubiera un referéndum, ¿qué saldría?

—Creo que saldría el sí, pero por muy poco. Hay una bolsa de inmigración enorme, sobre todo en la zona metropolitana de Barcelona, que no está por la labor, que no le interesa. Insisto en que soy catalanista de toda la vida y absolutamente convencida, pero no estoy demasiado apasionada con el tema de la independencia. Creo que es muy difícil.

Camino pensativo cruzando la estación del tren. El viento de la noche corta la piel y los cierres de comercios compiten en velocidad, como si estuviéramos en la "ley seca" y los últimos tragos hubiera que echarlos en el trastero. Rezagados cochecitos de niño vuelan en busca de cobijo y el bullicio de la tarde se convierte en calles desoladas, en frío y en vacío. El refugio del Casino es un fiasco, por sus rancios sillones y tristes mesas con mujeres aparcadas en el tiempo, cruzando naipes. Un antro tan aburrido que ni Leo Harlem haría que las abuelas levantaran la cabeza. Es difícil encontrar en Vic el bar adecuado de caña amiga. El nacionalismo aquí no cuida el alterne y se echa en falta una buena "esquerrotaberna" donde calzarte chupitos a euro bajo alguna que otra mirada hostil. Veamos el mundo de la noche en Vic.

LA BUTIFARRA, DICKENS Y ORFEO

El sitio es el icono de las butifarras y el vino a granel. Las mesas se reparten como jugadores de rugby y dos camareras estilo Thelma y Louis se pasean por los estrechos pasillos moviendo lo que no hace mucho tiempo fueron espléndidas caderas.

—¿El vino de la casa?

Se ríen.

—Es vino a granel.

—Trae una frasca.

La butifarra aquí es una cuerda correosa y exquisita de carne picada de cerdo condimentada con sal y pimienta picante que hay que comer despacio, para finalmente rendirse a un botellín de agua que apague las llamas de la garganta.

El local parece un *saloon* del oeste, con una lámpara de araña presidiendo el caos. Nos rodean miles de botellas vacías y los restos de algún cabezudo desvencijado. Truena Boney M. por los viejos altavoces. El ambiente es insólito, el sitio al que se escaparía de incógnito Keith Richards si estuviera de gira por la zona.

Me encanta el lugar; me hago amigo de las camareras y cuando pido la cuenta me insisten en que me acabe el vino tranquilo; el vino a granel, la frasca que me observa desafiante junto a la escuálida botella de agua. El ambiente en El Petricó es tan tórrido que se me funde el móvil y también el cargador y durante un instante me siento un náufrago en la isla de las butifarras. La gente es distante pero al trato cálida, y si pronuncias una palabra amable te la devuelven con fuerza. Son orgullosos de lo suyo, implacables, rudos, curtidos por los vientos de las montañas y el olor fétido que a ratos se hace dueño del ambiente creando una atmósfera incómoda. Se les ve satisfechos de su condición y mantienen la distancia con el forastero y también con el inmigrante, que parecen coexistir en una dimensión distinta en la que comparten espacio físico y, sin embargo, no se tocan. Tengo que salir de aquí y andar la noche fría de Vic para resucitar mi estómago y dar aire a los pulmones. La conversación sube enteros, la música es tan hortera que ya no la reconozco. La camarera lleva unos vaqueros imposibles, no aptos para una edad determinada; pero en este lugar todo vale y somos felices, viajando entre la grasa de cerdo, la escalibada aceitosa y la frasca de vino que no admite estómagos delicados. En Vic funciona la ley del más fuerte.

Recorro la ciudad de noche, aterido y sin compañía. No hay ni gatos por las calles y sus gentes se esconden detrás de muros no accesibles para los de fuera. Han desaparecido todos. Aquí no hay ni malos que aparezcan por la esquina y te ofrezcan caramelos de morfina. Ni putas paseando sus carnes desabridas, ni borrachos vomitando; es una ciudad impasible en su gesta histórica de abrir la senda de un nuevo Estado independiente y, por lo que se ve, formal. Junto al templo romano hay un bar que se llama Dickens, donde tomo cerveza negra de alta graduación y charlo con sus dueños. De vuelta a la calle abordo a dos mujeres que transitan a buen ritmo y me acogen divertidas llevándome con ellas a un concierto. Son de edad indefinible, entre jóvenes y no tanto, y tras ellas entro a una sala oscura con un escenario en el que un grupo de chavales imita con acierto a los Oasis.

—Ahora tocan nuestros amigos —me dice una de las chicas con la boca muy pintada.

—Bueno, yo me voy a tomar una cerveza y luego vengo a verlos —miento.

Orfeo es el sitio de la noche. Con carteles de Springsteen, Clapton, Lenny Kravitz y hasta de Kiko Veneno. Un garito escondido entre grandes muros con grafitis enormes de preciosos dibujos. Aquí no hay esteladas ni senyeras. Hay, eso sí, una camarera que sonríe descarada y a la que dan ganas de preguntarle por su propio sentido de la independencia. Cae de golpe una madrugada helada en Vic y asumo que me va a costar un rato encontrar de nuevo el hotel.

EL MERCADO

El mercado de Vic es para una foto aérea. Uno diría que está ante esos viveros de Almería donde se protegen del sol y la sal con plásticos eternos. Aquí los mercaderes llegan advertidos y los puestos buscan protección ante la lluvia. Vienen a vender de toda la co-

Embotits, fuet i llonganissa
de Vic - Llegums cuits
QUEVIURES
FRUITERIA
"Cal Ramón"

VIDAL

marca y cada uno paga al Ayuntamiento por su lugar. Tiene que haber una buena recaudación, porque son cientos los puestos que inundan la Plaza Mayor y rodean la Rambla. No hay que hacer grandes listas, ya se sabe que hay de todo. Pero destaca la presencia de puestos de gastronomía local: salchichón, somalla, trufa negra, cebolla vicense, patata del bufet, pan de Osona, garbanzos de Oristá, alubias de Collsacabra, robellón, níscalos... la comarca se compra y se vende entera. Un tipo de Torelló se queja amargamente de que este año la aceituna se ha quedado encogida por el frío y pesa menos que nunca. Ésta es tierra de fenicios, de negociantes; se dan voces y el trasiego es trepidante, dejando al forastero en su tercer fuera de juego porque pregunta en los puestos y aquí casi no hay tiempo para perderlo con traducciones y explicaciones si no hay billetes rápidos de por medio. Te pierdes en estos puestos de carácter endogámico. La Plaza Mayor tiene prioridad para el catalán, para el de aquí; hay un mercadillo de segunda división, que es el que ocupa la Rambla y en el que los inmigrantes ponen sus puestos de bolsos y los gitanos de ropa. Tiene Vic, con todo, cierto aire clasista forjado en tiempos pretéritos y da la sensación de que quisiera preservarlo, pero siempre garantizando una envidiable vitalidad comercial. Deambulo y charlo con los mayores porque llama mi atención la proliferación de andaluces de la tercera edad, todos con historias parecidas.

—Me vine como todos, buscando trabajo porque allá ya no lo había —cuenta el cordobés José Cuenca, de 76 años—. Primero probé en la construcción y luego me empleé en una fábrica de piel, donde me jubilé. Han cerrado ya, pero era una fábrica estupenda. Había, entonces, mucho trabajo en la piel, los mataderos y la fábrica de carne. Luego, ya le digo, me jubilé y aquí me he quedado. Se está bien. Allí en Córdoba hace *mucha caló*. Llevo aquí 45 años.

—Y usted, don José, ¿se siente independentista?

—¡A mí me da igual! No me molesta nadie. Ni los que son ni los que no. Ahora, eso sí le digo, a pesar de todas las banderas que ve en los balcones, si pone usted a tender una camiseta, le denuncian, porque aquí eso está prohibido.

Me he apartado un poco del bullicio y tomo notas de pie sobre una pila de mesas, cuando tengo una visión divina. En medio del jaleo, ante un puesto de flores, se recorta una figura femenina, delicadísima, ensimismada, balanceándose de una pierna a otra, como en otro mundo, ante un ramo de flores que observa absorta. Es una monja. Muy joven. Cuando se vuelve me descubre unos ojos azules de un brillo fulgurante. Es misionera. Se llama Fidelis. Le doy conversación, se ríe y coquetea. Dentro de un orden, claro.

—Fidelis significa fiel y es el nombre que elegimos cuando nos ordenamos. Soy de la congregación del Verbo Encarnado, que es argentina, aunque yo soy de Brasil. En realidad me llamo Luciana y nací en São Paulo.

—¿Y qué haces en Vic?

—Llevo aquí ocho meses, pero antes ya había estado en Santa Cruz de Tenerife y también en Madrid. En realidad nosotras somos misioneras y venimos aquí porque el obispo ha reclamado a nuestra congregación.

—Para alguien de fuera y en tu situación, ¿estás al corriente del llamado conflicto catalán? ¿Esto cómo lo observas?

Se ríe. Duda.

—Sí, estoy al corriente. Como para no estarlo aquí. No tengo opinión porque es un tema político. Pero sí me da la sensación de que todos quieren tener a la Iglesia de su parte. La Iglesia no entra en estas cosas. ¿Y hasta cuándo dices que te quedas?

Ya me estoy yendo de Vic. Pero no sin antes comprar un décimo de lotería en la administración que vendió el gordo del 72. Tiene suerte Vic con el dinero y ha recibido varios premios importantes que han empujado a muchos vecinos, a los comercios y a los negocios.

Voy a despedirme de mi amiga Meritxell, pero me tropiezo con un puesto de la Assemblea Nacional Catalana.

—¿Qué hacéis?

—Estamos recogiendo firmas —me explica Jordi en perfecto castellano y con una sonrisa radiante— para pedir al Parlamento que ejerza la consulta en la que pregunte a los ciudadanos de Cataluña si quieren ser independientes.

—¿Y si el Gobierno dice que no es posible?

—Pues entonces que los representantes políticos declaren la independencia. Hay que hacer la declaración de independencia. De esa forma Europa se pronunciará a nuestro favor.

—¿Tú crees?

—Seguro. Esto es como un matrimonio antes de divorciarse. El amigo de los dos, el tercero, no se pronuncia, no toma partido por ninguno hasta que la separación es un hecho. Ese hecho lo tenemos que ratificar. Entonces estarán de nuestra parte.

—¿Veis imposible la convivencia con España como hasta ahora?

—Totalmente. Esto es un hecho. En Madrid se quiere ignorar la fuerza de este movimiento. Estamos hartos de la manipulación que ejerce el PP y también el PSOE. Nos venden como si fuéramos terroristas. Yo soy arquitecto y un día, en un despacho de Madrid, el tipo que tenía delante me dijo tales cosas que me marché dando un portazo. ¿Y sabes qué le dije?

—¿Qué?

—Le dije: “Ándate con ojo porque ahora, como terrorista, te voy a poner dos bombas”. Tú verás, yo, que soy arquitecto. ¿Te enteraste el otro día de lo de Sala-i-Martin en Davos?

—¿El economista? No.

—Estaba en una cena-coloquio con el presidente de la Comisión Durão Barroso y le dijo: “Parece mentira que vosotros aceptéis en Europa a serbios o croatas, que son independientes tras guerras sangrientas, y a nosotros que la planteamos de forma pacífica nos la neguéis”.

Me despido de Meritxell, como una maravillosa butifarra con judías en el restaurante Amagatall y me voy despacito, meditando, a la estación. La fuerte tramontana trae de nuevo ese tufillo a matadero que tanto desconcierta a los visitantes.Hace frío, cae la niebla y la tarde empieza a cerrar.

Antonio Mérida (Madrid, 1964) es periodista en medios como Cadena SER, Telemadrid o el diario *As*, y autor de las novelas *Fuera de juego* y *La gran noticia*.

Fotografías de Juande Jarillo (Granada, 1969). Vive en Barcelona. Como artista ha participado recientemente en *The Marvelous Real*, Museum of Contemporary Art Tokyo, y en *Presència,* Galería Joan Prats, Barcelona. Como fotógrafo colabora asiduamente con diseñadores gráficos, artistas y centros de arte.

Mireia Sentís

PRESENTE

NOTAS SOBRE FEMINIDAD, FOTOGRAFÍA Y PUBLICIDAD

Rafael Sánchez Ferlosio

MOMENTO BIKINI. En el número de primavera de una conocida revista de modas se habla del "sprint final" de una celebridad, de la que se dice que ha dedicado "cuatro meses de esfuerzo y constancia para conseguir una nueva figura antes del verano". Una páginas antes se lee: "¿Quieres acabar con esa zona conflictiva que te amarga el momento bikini? Todavía estás a tiempo". Se trata, según dice más abajo, de "modelar los muslos". Aún más arriba se habla del "culo" (por fortuna esta vez no ponen "los glúteos") y de la celulitis y la flaccidez, y viene una fotografía con el culo de una mujer joven que lleva unos shorts sin dobladillo, o más bien rotos un poco por encima de donde estaría el dobladillo; los shorts son de tela de vaqueros y están deshilachados por la rotura, como es muy corriente, con la malicia de que al andar asome alternativamente la parte baja de los famosos "glúteos". Unas letras superpuestas a la foto dicen: "No te quedes sin lucir una de las prendas estrella del verano". Debajo vienen fotografiados seis recipientes cosméticos, con sus precios.

No había vuelto a ver este tipo de revistas desde que mi madre las compraba. De aquel tiempo recuerdo *Elle* y *Vogue.* Me acuerdo también de la observación mía de entonces de que no había nada más asexuado que las fotografías de moda, tanto por la ropa como por las modelos y sus posturas. Se trataba, claro está, de ropa muy cara. Probablemente han sido la cosmética y la publicidad lo que ha cambiado radicalmente aquella situación. La revista a la que me refiero me ha resultado bastante más indecente, de hecho, que cualquier revista pornográfica. Este efecto tal vez se debe, a mi entender, a la pintoresca diferencia de que, mientras en las revistas de moda como *Elle* o *Vogue* la cierta o más bien fingida buena conciencia permite un atrevimiento como más natural y desenvuelto, en cambio la jerga exageradamente procaz de la pornografía no hace más que manifestar torpemente la mala conciencia.

*

UN HARÉN MENTAL. "Psicológicamente considerado, el amor humano se diferencia del puramente animal —dice Abel Martín en su tratado de *Lo universal cualitativo*— por la exaltación constante de la facultad representativa, la cual, en casos extremos, convierte al cerebro superior, al que imagina y piensa, en órgano de excitación del cerebro animal. La desproporción entre el excitante, el harén mental del hombre moderno (en España, si existe, marcadamente onanista)y la energía sexual de que el individuo dispone, es causa de constante desequilibrio. Médicos, moralistas y pedagogos deben tener esto muy presente, sin olvidar que este desequilibrio es, hasta cierto grado, lo normal en el hombre. La imaginación pone mucho más en el coito humano que el mero contacto de los cuerpos".

En tiempos de Abel Martín ya existía, sin duda, la pornografía; no sólo la escrita, sino también la pintada. Respecto de esta segunda, el testimonio más conocido lo dejaron los hermanos Bécquer, más o menos contemporáneos de Abel Martín (las fechas de éste que nos dan Mairena o Machado son 1840-1892), si bien ellos hicieron uso de la misma para una burla satírica política sobre Isabel II.

Abel Martín habla ya de "harén mental del hombre moderno", pero la fotografía ha convertido ese "harén mental" (no diré "visual", pues visual es también el mental: el propio Abel Martín, si nos atenemos estrechamente a su teoría, insistiría, sin duda empecinadamente, en esta equiparación), "fotográfico".

Así pues, conforme al texto de Abel Martín, aplicado a la situación actual, la fotografía ha llegado a ser un sustituto privilegiadísimo del esfuerzo de la representación mental imaginaria para constituir el "harén mental del hombre moderno". Bien es verdad que ya era posible en tiempos de Abel Martín —y resulta inverosímil que no fuera una de las primeras cosas que se le ocurriese a una notable mayoría de los fotógrafos— la idea de fotografiar a una mujer desnuda; pero no es necesario encarecer el abismo que media entre esa vergonzante tentación y el imponente desarrollo posterior tanto de los medios técnicos de la fotografía (hoy no sólo estática sino también móvil) como de las costumbres de la cada vez más voluntariosamente dúctil y adaptable sociedad.

*

POSES. El fotógrafo es uno de los grandes destructores del feminismo, artífice de lo que ahora se ha dado en llamar, con expresión seguramente bastante apropiada, "el siglo de la feminidad". Fue una desgracia que el auge del feminismo coincidiera con el de la fotografía. El fotógrafo ha sido indudablemente decisivo en cuanto pedagogo de un rasgo de carácter de importancia máxima: la sumisión, una cualidad importantísima.

La sumisión que consigue el fotógrafo no la ha logrado jamás el confesor, no digamos ya ningún otro varón, ni siquiera en funciones de amante. Asombran las inauditas poses que el fotógrafo consigue que ponga la mujer retratada, sin ser ella capaz de percibir ni recelar el tremendo ridículo que tendrían algunas de esas poses en cualquier otra circunstancia que no fuese la de exhibición pública en revistas: revistas de moda, suplementos dominicales de los diarios, revistas del corazón, revistas femeninas, revistas pornográficas, revistas de consejos y terapias, revistas de lanzamiento personal y, en general, la variada inserción publicitaria en toda clase de prensa.

Naturalmente, depende mucho de la clase de revista que sea y de la intención de la fotografía el grado de sometimiento que supone cada pose. Por ejemplo, las poses de las revistas pornográficas son por supuesto más indecentes, pero nunca llegan, ni de lejos, al retorcimiento grotesco y sinsentido de las fotografías que he designado como "de lanzamiento" (a veces "de relanzamiento") a las que se someten actrices, cantantes, frecuentadoras de la prensa del corazón y no sé quiénes más, si presentadoras de ropa de moda o novias de futbolistas, maguer sean sólo sospechadas.

*

EL SIGLO DE LA FEMINIDAD. Se habla del siglo XXI como el siglo de la feminidad. Cabe hacerlo en tácita contraposición con el siglo XX, designado en algunas ocasiones como "el siglo del feminismo", no sin reflejar sobre éste y sobre el feminismo en cuanto tal un juicio de valor peyorativo. La "feminidad" vendría a ser como la redención, la Nueva Alianza que en el siglo XXI se establece entre el mercado y las mujeres. A decir verdad, ya en las últimas décadas del siglo XX, conforme aumentaba el número de las mujeres que cobraban sueldos que les permitían cierta autosuficiencia económica, el mercado se fue sintiendo cada vez menos amenazado por el feminismo; es más, las industrias del ramo de la cosmética o de la lencería, es decir, las de consumo predominantemente femenino, se dieron cuenta rápidamente de hasta qué punto esas mujeres que ganaban dinero constituían para ellas un filón de oro.

En el marco de esa Nueva Alianza entre el mercado y las mujeres, el ya exhausto *feminismo* es desdeñado para dar paso a la *femini-*

dad. El poder del mercado y de su ideología no sólo ha vencido, sino que se diría que también ha convencido: esto es al menos lo que parece, dado que muchas mujeres que siguen denominándose feministas no dejan de afirmar el éxito de su causa, si bien ninguna niega que se trata de un éxito relativo o incluso que deja aún mucho que desear; son poquísimas, en cualquier caso, las que admiten la catástrofe.

El triunfo del mercado no ha sido sólo económico, sino también mental, pues ha logrado embotar la sensibilidad y hasta la percepción del actual estado de cosas, logrando una clientela que acepta no sólo sin crítica, sino con enorme gratitud, la oferta que se le brinda. La falta de exigencia, de resistencia y no digamos de reacción adversa hacen pensar que la Nueva Alianza instauradora de la *feminidad* es, respecto del primitivo *feminismo,* un pacto con el diablo, más que cualquier otra cosa.

*

LA NUEVA ALIANZA. Precisamente es en la publicidad donde el actual feminismo ha mantenido una vigilancia más constante sobre lo ofensivo que para las mujeres pueden resultar determinados anuncios. Pero aquí es donde, a partir de los pocos anuncios que se estiman susceptibles de ser denunciados, se deduce un criterio tan sorprendentemente específico y limitado que no puede turbar ni un minuto el sueño a los gestores de las agencias de publicidad. Es esta tolerancia con los promotores del mercado lo que más me hace pensar en un pacto con el diablo. Los poquísimos anuncios que han merecido ser denunciados —y que han sido, por lo que estimo, consiguientemente retirados por los publicitarios sin resistencia alguna— se limitan a un tipo sumamente restringido, que los define como "anuncios sexistas", acusación que recae principalmente sobre aquellos en los que la imagen de la mujer aparece acompañada por la de un varón y la posición relativa entre una y otro sugiere una actitud o disposición marcadamente pasiva o, por así decirlo, "súccube" —ya sea en sentido literal o implícitamente metafórico— por parte de la primera.

El que sean estos anuncios denunciados como "sexistas" los únicos que a las nuevas "feministas" (las que, a sabiendas o no, han suscrito la Nueva Alianza con el mercado, aun cuando siguen empleando el mismo nombre que sus predecesoras) les resultan insultantes para las mujeres, unido a la gran receptividad que sugiere el enorme incremento de los anuncios dirigidos al consumo de productos específicamente femeninos, hace pensar que, lejos ya de los viejos recelos que suscitaba el feminismo de la época de los hippies, entre el mercado y las mujeres se ha producido una nueva y gratificante amistad ajena a cualquier clase de suspicacias y de reservas. Algunos podrían achacarla a una creciente pérdida de sensibilidad respecto a las demandas del feminismo, pero se trata más bien de la sonriente tolerancia que acompaña a una fidelidad incondicional.

*

SÓLO PARA HOMBRES. Es de suma importancia resaltar cómo la primera y más relevante distinción entre los muchos tipos de revistas en papel cuché en los que se exhiben abundantemente fotografías de mujeres se manifiesta del modo más cabal en el consumo: los compradores de revistas pornográficas son, al menos de momento, principalmente los varones; en principio, se trata de revistas "sólo para hombres".

"LA PROTAGONISTA ERES TÚ". Cuando hay artículos en las revistas femeninas que incitan a las lectoras a *conocerse,* a saber cómo son, a averiguar de qué equipo son, incluso a hacer encuestas con cuestionario con tres o cuatro variantes, A, B, C, D, y una solución al final, con una combinatoria de muchas soluciones, pienso en las mujeres —muchas también— que saben cómo son y lo declaran. Aquellas a las que se les somete a averiguarlo se sienten obligadas a ser de alguna manera, lo cual es terrible, porque eso no puede redundar más que en una gran falacia, salvo aquello en que no es necesario averiguar, como "soy perezosa", "me gusta el chocolate" y otras cosas de escaso interés.

Así es como el mercado de la feminidad de la industria cosmética, perfumera, de la moda, ha ido inventando un mundo fantasmagórico y cada vez más complicado de ocurrencias inverosímiles que acaba por inventar desde la nada ese fantasma social que llaman la *mujer,* en singular.

Hay muchas mujeres que saben cómo son y se autodefinen, a veces con supersticiones, como la referencia astrológica, el signo del zodiaco: "Soy una géminis de pura cepa —declaraba una tal Kylie Minogue en *El dominical,* suplemento ilustrado de *El Periódico*, en julio de 2010—; tengo dos personalidades bien diferenciadas que muchas veces se compensan".

Las revistas femeninas que incitan a las mujeres a *conocerse,* a *saber cómo son,* las compelen, por lo pronto, a *ser* de alguna manera; una manera de ser que no se conforma con cualidades superficiales que no necesitan ninguna averiguación, como la pereza o el gusto por el chocolate ya citados, sino que piden o exigen rasgos mucho más sofisticados que componen personalidades totalmente inexistentes. La que se entere de que es géminis, como Kylie Minogue, se pondrá a buscar la dualidad de su ser, y no hay duda de que la encontrará.

El eslogan publicitario de la revista *Psychologies* dice: "Porque la protagonista eres tú". La palabra *protagonista* está específicamente asignada a la literatura, a la ficción narrativa o teatral. Don Jacinto Benavente, cuando estaba en su esplendor, escribía a veces una pieza pensando ya de antemano en los rasgos y las capacidades de un determinado actor o actriz de la plantilla general de los actores disponibles; no hace falta decir que el prestigio de don Jacinto hacía que la actriz a la que decía de antemano: "Estoy terminando una obra pensando en ti como protagonista y quiero que la protagonista seas tú", deliraba de satisfacción. Pero en este caso el *tú* apelado era una persona determinada con su nombre propio; no así, en cambio, en el *tú* del eslogan publicitario de la revista *Psychologies.* Este tú, hoy difundido en casi toda la publicidad, es el que inauguró, por lo que creo, el eslogan de El Corte Inglés: "Especialistas en ti". El tú de la publicidad es, respecto del de don Jacinto, anónimo y divergente; es un truco que ya inventó aquel niño chistoso al que se le ocurrió escribir en una tapia de una calle "Tonto el que lo lea". Es un chiste tonto, abusivo y fraudulento, pero que dice mucho de la verdadera naturaleza de la publicidad: la contradicción entre la reproducción infinita del objeto y la individualidad particular del cliente destinado. Esta clase de apelación también se usaba en la Antigüedad, pero con la flexión verbal propia de la apelación de imperativo, y no unido a un demostrativo sino a un nombre común, en vocativo —caso verbal propio de la apelación—, por ejemplo: "Siste viator".

En la frase "La protagonista eres tú" hay que notar además el sustantivo que se usa: "protagonista", nacido ya en Grecia como término del lenguaje referido a la ficción —sobre todo la teatral— y empleado en todas las lenguas que lo han heredado para designar al personaje principal de la trama o argumento. No deja de constituir una gran ingenuidad la de inventar el eslogan publicitario la mencionada re-

vista; porque a poco que se atienda —ya sea con la mayor ingenuidad o con un punto de malicia—, surge inmediatamente por detrás un yo que lanza a ese tú, uno que lo dice, cosa que sin duda habría querido evitar el autor del eslogan. Éste habría querido que ella fuese la protagonista *per se,* por naturaleza, sin que nadie le hubiese asignado ese papel; si lo fuese de hecho, en los hechos, no habría querido que el que dice tú fuese un yo con la función de asignar papeles, sino una especie de espectador que da cuenta de lo que por sí mismo aparece en escena. Pero es que en verdad hay una ficción, hay una comedia y hay un don Jacinto Benavente, un autor. La cosa equivale a lo que resulta de las mujeres que menos se ayudan a sí mismas, las víctimas de los libros de autoayuda: hacen lo que les manda el "autoayudante".

La pretensión de halago o adulación del eslogan de la revista, "La protagonista eres tú" —que, aparte de todo, parece estar dirigido a una niña más que a una persona mayor— suena profundamente ofensivo; y digo *profundamente* ofensivo no como un adverbio externo de mero encarecimiento, sino por su alcance, por lo desagradablemente entrometido de la ofensa, que no se detiene siquiera en hacer como si se le dijese un "ya verás lo que vamos a hacer *por* ti", ni "cuántas satisfacciones te vamos a proporcionar", sino, directamente, "lo que vamos a hacer de ti". Como si se le dijese: "Aquí, en las páginas de esta revista, eres la protagonista, te hacemos el personaje más importante de tu vida, la *prima donna* de tu ópera, la primera actriz del reparto de tu comedia".

*

ASIGNATURA PENDIENTE. Todo toma un aire de ficción, de imitación, de patrones ya establecidos, de recurrencias consabidas, tópicas. Así, por ejemplo, el repelente melodrama de la maternidad, que tanto énfasis adquiere en las revistas del corazón. En muchas de ellas es espectacular la explotación que hacen toda clase de mujeres de su maternidad. Es raro que se use la fórmula "tener un hijo" (raro, al menos, cuando no se trata del primero), lo usual es "ser madre". En esta forma de hablar debe de haber influido, al menos en parte, aquella repugnante literatura que se hizo un tiempo atrás (hoy ha disminuido) sobre que "la mujer" (se usaba siempre el singular) se "autorrealizaba" siendo madre; para unos "totalmente"; para otros, "sobre todo"; para otros, en fin, "solamente", "verdaderamente", "exclusivamente". Fue, claro está, en los tiempos de la "autorrealización", con toda aquella inmunoideología pedagógica del "deber ser". Las mismas mujeres hacen después la más obscena ostentación de su maternidad: de cómo les gusta su hijo, de lo felices que están con él, de cuánto les cuesta separarse. En el caso de las famosas, su "carrera", que suele ser "artística" o relacionada con el mundo de la moda y del espectáculo, las obliga a viajar constantemente. Pero los hijos son, al fin, lo más importante de su vida. "Mi hijo es lo mejor que me ha pasado en mi vida", se suele oír, en frase que es traducción del inglés americano, pues en castellano el complemento directo de "me ha pasado" nunca es una persona, sino un hecho. Será que les parece que esta forma de hablar, imitando la del cine, tiene más caché.

En fin, lo que llegan a decir algunas mujeres sobre su maternidad y aditamentos, o sobre el trato con sus hijos, su felicidad, su infinito amor causa un cierto sonrojo.

Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927) es escritor. Es autor de libros como *El Jarama* o *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, y ha recibido el Premio Cervantes y el Nacional de las Letras.

HACIA LA SIN

Albano Cruz

Todos podremos ser *mejorados* por dentro y *extendidos* por fuera. La predicción de Ray Kurzweil, experto en Sistemas e Inteligencia Artificial y director de ingeniería en Google, pulveriza los límites entre biología y tecnología, y avisa del advenimiento del *humano 2.0.* A ese punto de no retorno, que vuelve imprevisible cualquier asunto humano, Mr. Kurz lo llama la Singularidad.

Hablar de la Singularidad es acabar hablando de Dios —un Dios, algún Dios, *ese* Dios—, y claro, no sólo es fácil perderse, sino que además poco tiene que ver con una convergencia que apenas podemos vislumbrar en nuestro presente actual. Es fácil acabar deambulando por pensamientos metafísicos camuflados de materialidad científica y tangible, porque aquello que implique proyectar la trascendencia humana nos lanza directamente a realidades en las que nuestra propia experiencia/individualidad marca el camino a seguir. Y hay mucho de esto en el Transhumanismo de Kurzweil (TdK en adelante).

En este contexto, la Singularidad es el momento en el que los humanos nos fundiremos/integraremos con nuestra propia tecnología y con las distintas formas de inteligencia que hayamos creado hasta entonces. Trascenderemos la biología. Aparecerá un *humano,* siguiente paso evolutivo, del que poco o nada podemos decir, porque escapa a toda forma de comprensión actual. La Singularidad es el evento que conforma el horizonte de nuestra visión sobre nosotros mismos. No podemos ver más allá.

Al seguir siendo humanos, en ningún momento el TdK habla de posthumanos. Para los partidarios de esta visión, el momento de *transcender* [trans-cender, trans-humano, trans-humanismo] simplemente daría continuidad al paso de un tipo de humano a otro. La evolución como tal no se detendría. Aquel humano postsingularidad se vería a sí mismo tan humano como nosotros lo hacemos al mirarnos. Y como probablemente lo hicieran los cromañones al reconocerse como iguales.

COMENZANDO POR EL PRINCIPIO, MR. KURZ

Ray Kurzweil parece ser un personaje pintoresco y extravagante. Convencido de su hipótesis sobre la evolución humana, aplica y experimenta sobre sí mismo sus propias teorías. Eso le ha llevado, por ejemplo, a diseñar su propio tratamiento contra la diabetes, o a "reprogramar" su cuerpo mediante la ingesta de más de 150 pastillas diarias de diferentes cócteles bioquímicos. Monitoriza su estado de salud a diario, y los análisis de sangre son continuos. El objetivo es alargar su propia vida lo suficiente como para poder llegar a ver la Singularidad. Con ciertas pinceladas de Fermat y Darwin, su trabajo/esperanza se centra sobre un tema cotidiano: el fin del sujeto, la discontinuidad de la conciencia: la muerte. Pero desde el otro lado del asunto, Mr. Kurz quiere ser inmortal. No es un mal propósito, desde luego. Y sin ánimo de burla, yo también quiero.

Definiéndose a sí mismo como inventor, y definido por otros como futurista, Mr. Kurz es toda una figura de éxito en el mundo de la tecnología aplicada. Sus logros más conocidos son ser el inventor del primer escáner de imágenes del tipo que muchos tenemos en casa, del procesador de reconocimiento de caracteres, del primer sintetizador de voz capaz de leer textos, del primer sintetizador musical capaz de competir con pianos reales y de uno de los softwares de reconocimiento de habla humana más capaz de dicha tecnología. Entre otras cosas.

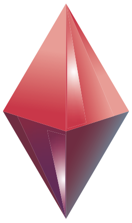
Su entendimiento y experiencia en el tratamiento de patrones de información le ha llevado a ser contratado por el Gran Google para "que las máquinas de G aprendan a pensar". He aquí su aspecto a lo Fermat. Sus aciertos previos desplazan la confianza a dar por válida/sensata/plausible/inevitable su visión sobre el futuro de la relación entre la Humanidad y la tecnología. ¿Y su lado Darwin? Mr. Kurz ha reunido una —en apariencia —ingente cantidad de indicios/pruebas a lo largo de décadas que él interpreta de una determinada manera. Su interpretación no es formal, no es comprobable a priori por otras mentes. Es *su* interpretación. Sólo el desarrollo de los acontecimientos nos mostrará hasta qué punto esa proyección se cumple. No hay otra forma. El TdK es un *ad hominem positivo.* Es la visión de un hombre sobre el futuro de todos nosotros. Y de ahí a la aclamación de un mesías hay un solo paso, aunque el elegido no lo pretenda.

NOTA SOBRE FRITZ LANG Y TEORÍA DE LA SINGULARIDAD

La gente se apiñará en las ciudades. Éstas crecerán hacia lo alto. Se masificarán. Y para poder subir por los edificios, se construirán escaleras, rampas y carreteras a su alrededor. Para no tener que bajar de nuevo al suelo se tenderán puentes entre edificios. Aparecerán tiendas, lugares de ocio y cualquier tipo de actividad humana en la verticalidad de las megaconstrucciones. Todo ello para ahorrarnos lo dicho: el tener que bajar hasta el suelo, desplazarnos hasta otro edificio y volver a subir.

Ésta es la visión de las ciudades que se plasma en *Metrópolis.* Pues bien, hemos adoptado el ascensor. Crecer hacia lo alto ya no implica tener que emplear grandes dosis de tiempo en desplazarnos verticalmente. El resultado es visible, no necesitamos la jungla distópica fritzlangiana.

NGULARIDAD



A la hora de pensar el futuro, hemos de ser conscientes de este *efecto del ascensor*. Un pequeño detalle, un sencillo invento o la adopción de un hábito tecnológico irrelevante al principio, puede reorientar todo un mastodóntico desarrollo. Cuando hablamos del futuro corremos el riesgo de no pensar en el ascensor. Pensar en el TdK no es ninguna excepción. Dicho lo cual retomamos el camino hacia la Singularidad.

La propuesta de Mr. Kurz, esa intuición/inducción con la que hila los indicios que presenta, consta de tres postulados iniciales que actúan de pilares de todo lo demás:

1. Cada «cosa» (objeto, proceso, fenómeno, elemento, caso) contenida en el Universo es un proceso de transmisión de patrones. La realidad está sometida a la *paradoja de Teseo,* que formula que cuando a un objeto se le reemplazan todas sus partes, éste sigue siendo el mismo. Un ejemplo es la renovación celular de nuestro cuerpo. El sustrato que nos sostiene cambia completamente cada ciertos meses, sin embargo seguimos siendo nosotros mismos, tanto para los demás como para la propia autopercepción.

2. Los patrones del punto anterior pueden y de hecho son tratados como información ordenada y ordenable. Ese proceso de intercambio de patrones, esos cambios y permanencia de estados son una forma de computación. Por ejemplo, una piedra es una piedra porque *computa* ser una piedra. Si alteráramos las interacciones internas entre los elementos que la conforman, modificando la información que intercambian sus componentes entre sí, podríamos transformarla en otra cosa. La *reprogramaríamos,* provocando que compute ser otra cosa, como por ejemplo, vidrio.

3. La evolución natural provoca una acumulación de información que termina transformando el desorden interno —patrones caóticos, azar— en patrones que intercambian información de una manera mucho más eficiente y ordenada. Hasta que llega un momento en el que no pueden estar mejor ordenados, y entonces el proceso de saturación continúa en un nivel más complejo que contiene los anteriores.

¿De dónde proviene este punto de vista? De la observación e interpretación del aumento de la complejidad/orden de los sistemas. Y de interpretar/asumir que la estructura básica de todo lo que existe es una relación de intercambio de información. El TdK se sostiene sobre la base de entender que los humanos hemos aprendido a modelar el Universo de esta manera y, al hacerlo, somos capaces de manipular la saturación de información. Eso nos incluye.

Para Mr. Kurz ese proceso de saturación de información tiene un comportamiento particular: se produce a una velocidad *exponencial.* Al principio el cambio es pequeño. Es como los primeros metros de vuelo de un avión, prácticamente en paralelo al suelo. En un segundo momento se produce una curva suave de ascenso, en la que se puede percibir que el avión ha cambiado la inclinación. Pasado ese punto, el avión se transforma en cohete y asciende cada vez más rápido, sin detenerse. Y según Mr. Kurz, los humanos no percibimos este tipo de cambio (esto parece ser muy correcto). Cuando el avión ya es cohete, la situación nos arrolla para bien o para mal. Esta deficiencia de percepción tendría origen en nuestra propia evolución, al tener que decidir sobre intervalos de tiempo muy pequeños, en los que un proceso exponencial no se muestra como tal.

De esta manera se describe un marco general evolutivo que el TdK clasifica en seis épocas evolutivas, que funcionan por *indirección:* aparece una capacidad que es la base del siguiente paso.

E1: la época de la física y la química. La información está contenida en las estructuras atómicas.

E2: al no ser suficiente el nivel atómico para contener toda la información necesaria para la persistencia del patrón, aparecen el ADN y estructuras similares (como los priones). Ésta es la época de la biología.

E3: de nuevo, al no ser suficiente el almacenamiento contenible por la biología, aparecen los sistema neuronales, y con ellos los cerebros (y, me permito añadir, la cultura).

E4: los cerebros dan lugar a la tecnología, que a su vez opera tanto siendo *hardware* como *software.* Se da el paso a codificar el Universo como información. Actualmente estamos en este momento, en esta época. Cerca de su final, según Mr. Kurz.

E5: la tecnología, ya como inteligencia propia, domina los métodos de intercambio de información de las épocas anteriores y las integra. Esto incluye el proceso de la inteligencia humana. Las capacidades de manejar información a voluntad y de alterar el medio se expandirán a todo sustrato: toda materia será usada para procesar información.

E6: todo el Universo está lleno de procesos de tratamiento de información y conocimiento. El Universo *despierta* y *emerge* una inteligencia que emplea todo lo contenido en ella misma.

Buff. Vaya. Con Dios hemos topado. Y con la borrosa línea entre la ciencia material, la teórica, la ciencia-ficción y la fantasía.

Es difícil no pensar en una Inteligencia Universal como algo que no sea Dios. Pero para no meter los pies en el pantano de la teología, vamos a dejar esto por ahora de lado. Como descripción y modelo de lo que ha sucedido hasta ahora en la Evolución, las Épocas de la 1 a la 4 parecen sensatas. Si la Ciencia no nos engaña, podemos tomar como narración válida esta manera de ver nuestro camino hasta aquí.

EL PROBLEMA DE LA INTELIGENCIA

Al pensar en la Época 4 nos encontramos con un problema de envergadura. La *inteligencia.* No sabemos muy bien lo que es. ¿Es sólo la capacidad de resolver situaciones? ¿Es la aplicación de estrategias que permiten la persistencia del patrón que las ejecuta? ¿Es alguna forma de creatividad? No lo tenemos claro.

En el TdK la inteligencia se asimila a *capacidad de computación* de una manera directa. De esta forma, una piedra o un átomo de hidrógeno poseen algo de inteligencia porque tienen capacidad de computación. De vez en cuando [en sus libros *La Singularidad está cerca* y *La era de las máquinas espirituales,* por ejemplo] Mr. Kurz sugiere sutilmente que la inteligencia lo es porque es una *computación con propósito.*

Un ejemplo sencillo: una piedra «natural» sólo computa *ser piedra,* pero si alteramos ligeramente su estructura podría contener/computar la información que le programáramos, sin que deje de ser una piedra. Su orden interno podría ser lo suficientemente distinto como para seguir siendo una piedra, pero albergar dentro de sí la lista de la compra de hoy al provocar que sus átomos se comporten de determinada manera. Al fin y al cabo es lo que hacemos con una lápida de mármol en la que escribimos nuestro epitafio.

También un gato es más inteligente que una piedra. Sobre la capa de almacenamiento y procesado de información atómica tiene la biológica, y sobre ésta, la neuronal. Y nosotros, como humanos, somos más inteligentes que los gatos. Computamos más y mejor. Obvio es que dispuesto así, *inteligencia* queda separada de conciencia o identidad. Entendido así también, un Universo que compute al máximo de sus capacidades será un Universo Inteligente. Y si la inteligencia depende de la cantidad de computación bien ordenada que se genere, por descontado que nuestra inteligencia humana actual no será capaz de comprender la *Inteligencia Universal,* porque será sobrepasada masivamente. Y si el postulado número tres se cumple, el destino final del Universo es ser una inteligencia absoluta. ¡Voilà! Ya tenemos a Dios (otra vez).

Respecto al problema de la conciencia, Mr. Kurz simplemente asume que ésta es una propiedad emergente de la capacidad de computación, si esta última sigue un proceso de desarrollo lo suficientemente análogo al desarrollo biológico/neuronal. Pero el problema de determinar si algo posee conciencia parece imposible de resolver. Es cierto que si en un determinado momento una entidad no humana dice tener conciencia de sí misma, nos veremos en el mismo caso que cuando nos lo dice otro humano. No hay forma objetiva de comprobarlo. La conciencia de los demás no es más que el suponer a los otros nuestra propia experiencia subjetiva de autoconciencia (esta limitación parece que nos acompañará al menos un tiempo).

VALE, ¿Y CÓMO ME AFECTA TODO ESTO?

Asumir hoy el paso de la época 4 a la 5 implica un pequeño salto de fe. Ese salto es creer que lo que los humanos estamos haciendo es lo que hay que hacer para que se produzca esa futura *saturación de inteligencia.* Según Mr. Kurz, lo hacemos en tres áreas. GNR: Genética, Nanotecnología y Robótica.

Común a los tres campos es el hecho de que gracias a herramientas como las matemáticas podemos elaborar modelos de aquello que estudiamos. Esos modelos tienden a ser tan precisos que el objeto estudiado queda superado por nuestra alternativa. Un ejemplo son los *respirocitos* de Robert A. Freitas, un proyecto de glóbulos rojos artificiales —máquinas— capaces de proveer al cuerpo humano del oxígeno necesario durante más tiempo y con una mejor dosificación que los biológicos. Otro ejemplo es el modelo de doble hélice del ADN donde, una vez secuenciado y enlazado qué secuencias hacen qué, el ADN se convierte en una base de datos que podemos manipular de la misma manera que cambiamos cualquier otra base de datos.

Tal *modelización* y posterior manipulación es consecuencia del tratamiento de los fenómenos naturales como información y como procesos de intercambio de información.

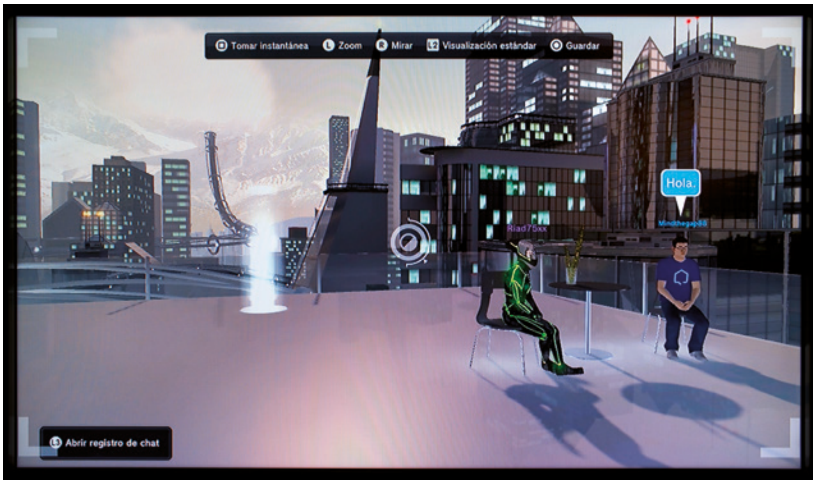
Y aquí es donde comienza a surgir/solaparse la perspectiva del TdK con el estado del desarrollo científico actual. Hemos comenzado a manipular —al poder pensarlo como información— el nivel bioquímico de nuestra existencia. Estamos incorporando en nuestras estrategias, en nuestra *inteligencia,* los modelos de las épocas 1 y 2. Y lejos de perderla, la replicamos y asimilamos. Al mismo tiempo que desarrollamos formas de alterar dichas estrategias, porque nuestra *inteligencia* tiene *propósitos.*

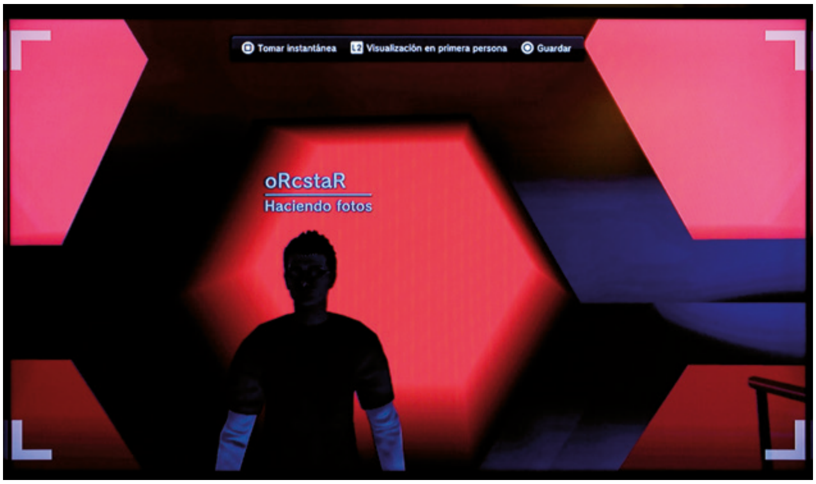
Uno de esos propósitos, quizás el más poderoso de todos, es sortear la muerte. Junto con ella, las enfermedades y las deficiencias. Bajo el impulso de mejorar la salud y evitar el sufrimiento, aprendemos a alargar la vida, reparar el desgaste del cuerpo e incluso sustituir partes del mismo. Comenzamos ya a interferir en el acortamiento de los telómeros deteniendo el envejecimiento programado por el ADN de nuestras células, reprogramamos células cancerosas para que migren a partes del cuerpo donde poder extraerlas, clonamos órganos a partir de las células de un organismo para emplearlos en ese mismo organismo. Incluso hemos comenzado a diseñar y hacer operativas formas de reproducción en las que el cuerpo puede llegar a no ser necesario. Si añadimos que no parece haber ninguna prueba de la necesidad de la muerte, ¿por qué no enfrentarse a ella y evitarla?

Aubrey de Grey sostiene que con el conocimiento científico actual sobre genética, aplicado sobre los factores identificados en el proceso de degeneración, podríamos expandir nuestra vida a unos 500 años. Y si es sobre los procesos de regeneración celular, la duración de la vida podría ser ilimitada.

Imaginemos que —tan sólo con conocimiento y manipulación de la genética— pudiéramos clonar nuestros propios órganos, uno a uno. Y que a medida que se van deteriorando, los podemos ir sustituyendo. Hígado, intestinos, corazón, y eventualmente el sistema neuronal. Es muy posible que esta posibilidad no esté muy lejos. Ya entendemos la mayor parte de los procesos involucrados, y cada día se amplía el grado de dominio y manipulación, como sucede con la investigación sobre células madre. Mediante esta técnica seríamos perfectamente *reparables.* La inmortalidad al alcance de una operación quirúrgica. Con perfecta inmunocompatibilidad y, en realidad, *siendo nosotros mismos.*

Según el TdK, estamos a punto de culminar el dominio sobre la biotecnología y su variante genética. Por supuesto, la puerta a





la manipulación de otros organismos —alimentos diseñados genéticamente, virus, animales, todo esto es rediseñar su programación, su *computación,* haciéndolos aún más eficientes, más *inteligentes*— está abierta por igual. Con sus riesgos y beneficios. Además, la comprensión, modelización y manipulación del nivel bioquímico de nuestro entorno nos provee de conocimientos sobre los que poder basar el desarrollo de las otras áreas.

3D Y NANOENSAMBLAJE

En la segunda área —nanotecnología— no llevamos mucho. Pero sí el tiempo suficiente para que se puedan observar los primeros resultados aplicados ya: materiales que se autorreparan, conductores eléctricos supereficientes y, sobre todo, una miniaturización hasta nivel atómico de máquinas y sistemas. El poder desplazar átomos uno a uno o poder diseñarlos ex profeso —incluso Richard Feynman daba esto por sentado— abre la puerta a partículas y máquinas capaces de infiltrarse en cualquier entorno y realizar cualquier función que podamos diseñar y programar.

La bandera/objetivo de la nanotecnología, aunque aún sean ciencia-ficción —cada vez más ciencia y menos ficción—, son los dispositivos nanoensambladores. Sistemas que construirán cualquier objeto requerido [incluidos otros dispositivos nanotecnológicos] a partir de la materia base/prima. ¿Necesitas ropa? La *nanoensamblas.* ¿La pata rota de la silla? La *nanoensamblas.* ¿La pila de combustible de tu vehículo? También la *nanoensamblas.* Algunos vemos en el progreso de las actuales impresoras 3D un indicio de que los nanoensambladores ya están en camino.

Ahora, imaginemos una nanotecnología capaz de combinarse con los procesos bioquímicos y alterarlos. Y que esa nanotecnología esté disponible desde un nanoensamblador cualquiera. Si comprendemos el funcionamiento de sustitución de los huesos y podemos manipularlo, ¿podremos llegar a sustituirlos por huesos nanoensamblados?

Hemos llegado al punto en el que comienza a vislumbrarse la convergencia entre nuestra parte biológica y nuestra capacidad de desarrollo tecnológico. La sustitución de los huesos es un ejemplo entre muchos. ¿Y si resulta que podemos diseñar alternativas tecnológicas más eficientes a su contrapartida biológica (como los respirocitos)? ¿Y si puedo diseñar una nanomáquina capaz de

buscar, detectar y destruir el VIH o similares? ¿O inocularme nanopartículas capaces de liberar insulina en el sitio adecuado y en el momento preciso?

Ya hemos comenzado a introducir la tecnología en nuestros cuerpos, no sólo a ampliarnos exteriormente a través de ella. Tenemos marcapasos, corazones artificiales, válvulas, secciones intestinales, prótesis óseas. Incluso podemos comenzar a imprimir vía 3D huesos artificiales para insertar en el lugar correcto y con la forma adecuada. ¿Qué sucederá cuando esa tecnología tenga un nivel nanométrico y pueda *suceder dentro* de nosotros? ¿Dónde estará la barrera entre *nosotros* como cuerpo biológico y *nosotros* como cuerpo complementado *desde dentro*? Mr. Kurz llama a este humano mejorado un *humano 2.0*.

¿Aceptaremos tener toda la sangre tecnológica si es más eficiente que la biológica?

COPIAS DE SEGURIDAD HUMANAS

Saltemos al ingeniero Hans Moravec, quien llevó la paradoja de Teseo a una versión algo más moderna. Si cambias tu mano por una artificial, ¿sigues siendo tú? Si tras la mano, te cambias la cadera, y el fémur, ¿sigues siendo tú? ¿Y si sustituyes tus músculos? Imaginemos que el cambio es poco a poco, célula a célula, gradual. Y que finalmente implica cambiar hasta la última neurona por —al menos— un equivalente tecnológico; incluso por uno más eficiente. La nanotecnología y el conocimiento preciso de la dimensión bioquímica bien podrían hacerlo posible. Completaríamos el tránsito del cíborg (a lo Robocop) al *humano-original artificial*, al *neohumano* (un tipo de *humano 2.0 kurzweliano*). Si todo eso sucede, ¿sigues siendo tú?

Ser capaces de realizar algo así también implica ser capaces de tratar la totalidad del ser humano como información. Y como tal, puede ser duplicada, copiada y transferida. Sí. En el momento en el que puedo ser un *neohumano* también puedo ser almacenado en forma de copias de seguridad. Y puedo incluso ser duplicado. Mr. Kurz asume que la precisión nanotecnológica, el incremento exponencial de las posibilidades de almacenamiento de información y el entendimiento del funcionamiento del cerebro humano —mediante ingeniería inversa— producen como resultado la posibilidad de duplicarnos, sacar copias de nosotros mismos en un sustrato que bien puede ser biológico, artificial o puramente abstracto. Es decir, que podríamos replicar nuestro cuerpo biológico original, instalarnos en un cuerpo artificial —biológico o no—, o incluso en el interior de una máquina tipo ordenador siendo sólo software.

Desde la perspectiva del TdK las tres formas de copia serían inteligentes. Y puesto que han pasado el umbral de desarrollo determinado por la previa evolución biológica, podrían entonces tener conciencia. ¿Pero qué pasa con la identidad? ¿Soy yo mi nueva copia? ¿Soy yo mi nuevo replicante? Esta pregunta no tiene respuesta a priori. No podemos responder salvo como criaturas que son su cuerpo.

LA ROBÓTICA Y LA IA

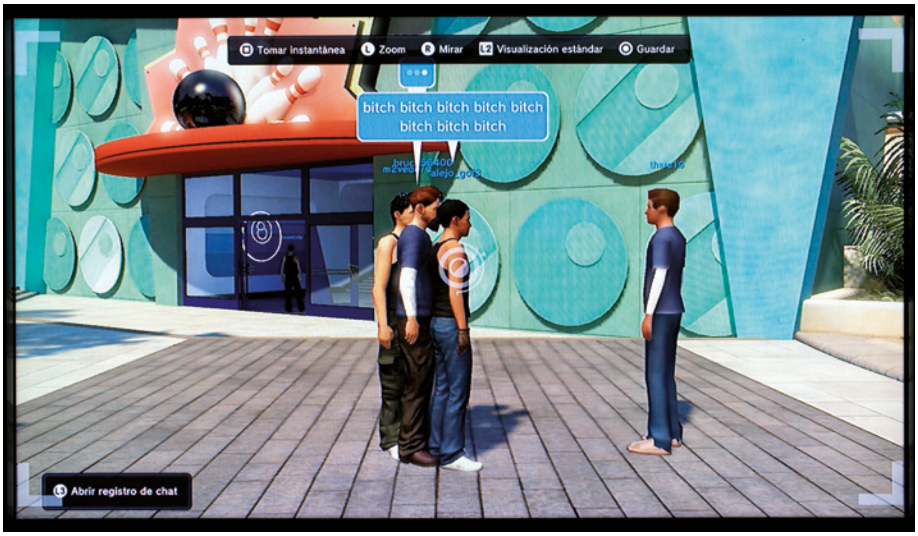
En *La Singularidad está cerca,* Mr. Kurz nutre al lector de una muy numerosa cantidad de ejemplos sobre la Inteligencia Artificial (IA) *débil*. La que hoy opera cotidianamente y nos rodea casi sin que nos demos cuenta. Desde el SIRI de Apple al controlador de aterrizaje de los aviones comerciales. Desde los asistentes a las compras en webs a los programas de inversión en bolsa por High Frequency Trading.

Mr. Kurz también se esfuerza en ilustrarnos diferentes modelos de tratamiento de la información, de ejecución de modelos de procesamiento y de construcción de manipulación que no son ya la simple lógica de un ordenador de hace cinco décadas. Sostiene que problemas inherentes a cómo se construyen los ordenadores hasta ahora (equivalentes a una máquina de Turing) son resolubles mediante otras formas de construcción que ya se están poniendo en marcha (como los circuitos autoorganizados). Esta forma de operar, añadiendo los precisos modelos de funcionamiento del cerebro, creará la IA *fuerte*. Según él, podríamos asistir a la aparición de la primera inteligencia no-humana (y artificial) hacia finales de la década de 2020. Es decir, a no mucho tardar tras 2029 ya funcionarían las IAs de carácter general y equivalentes al cerebro humano. La película *Her* sería factible.

De nuevo, se solapan las áreas. Las IAs débiles —en su función de asistentes imperceptibles o en la de ayudantes aparentemente separados de nosotros mismos, y conocidas como Auras y Musas en la literatura *cifi*— a través del software de control de la nanotecnología desdibujarían los interfaces para relacionarnos con ellas. Los programas responderían directamente al estado/peticiones de nuestro sustrato de soporte, ya fuera biológico o tecnológico. Pasaríamos a estar *mejorados* por dentro y *extendidos* por fuera. Nuestros pensamientos, apetencias y necesidades provocarían una reacción del entramado tecnológico en el que estuviésemos embebidos.

En resumen: el límite entre la biología y la tecnología desaparecerá. Y ése será el momento de la Singularidad. El humano será indistinguible, incluso para sí mismo, de la tecnología que lo permea.

Hasta aquí llega lo visible, lo calculable. Nos detenemos en este paso, porque hemos arribado al momento en el que nos encontramos con un abanico/continuo de inteligencias de distintos tipos. Tendríamos:



1. Los humanos biológicos, genética/bioquímicamente mejorados. Capaces de vivir largos períodos de tiempo —si no indefinidamente—gracias al conocimiento de la estructura básica de su soporte/sustrato.

2. Humanos mejorados (a secas), quienes incorporarán la bio/nano/tecnología para modificar su propio cuerpo parcialmente. También capaces de vivir mientras su sustrato físico exista y sea reparado ya sean *duplicables* si la tecnología que incorporen tiene la capacidad de trazar su estructura interna.

3. Humanos extendidos, completamente artificiales o no, pero que tengan asimilado el apoyo de las IAs como parte propia de sí mismos. Si por ejemplo pensamos en si hemos cerrado o no la puerta de casa, e inmediatamente lo sabemos porque una IA *débil* nos ha alimentado la memoria con el estado real de la puerta, ¿cómo lo vamos a diferenciar de una función propia *biológica*?

4. Humanos intangibles, quienes ya han dado el paso a soportes capaces de *computarlos*. Replicables, duplicables... Son el cerebro en el tarro de Putnam, materializado. Y además no podrían relacionarse con nada si no es con la asistencia de un entramado de software, que incluye IAs *débiles* [al menos].

5. IAs *fuertes* tipo *Golem* (ver *Golem XIV,* de Stanislav Lem), con nivel de funcionamiento humano. Inteligencias con *propósito,* que incluye el relacionarse con nosotros.

6. IAs *fuertes* tipo *Titán* (ver el universo de *Eclipse Phase,* juego *cifi* que ha generado un marco descriptivo extensamente transhumanista). Inteligencias más allá de la capacidad de relación humana, por muy *transhumana* que ésta sea.

Las inteligencias de 1 al 3 son concebibles en este momento, y hasta son plausibles (¿qué tal unas Google Glass implantadas en la retina?). Pero a partir de la inteligencia 4, aunque podamos imaginarlo, hoy parece poco realista.

Se ponen sobre la mesa nuestras concepciones de la identidad, del individuo, de la autopercepción, incluso del lenguaje (¿serán los pensamientos intercambiables?). Hasta aquí llega el límite de lo comprensible por nuestra inteligencia actual. En algún punto tras el 2 sucede la Singularidad.

¿POR QUÉ IMAGINAR ESTE ESCENARIO?

Teniendo en cuenta que la perspectiva de Mr. Kurz se fundamenta en la certeza (suya) de que el crecimiento del almacenamiento de información y la manipulación de la misma es exponencial y que no se detiene porque *salta* a un marco/paradigma mayor, podemos decir que todo lo anterior es posible. Y hasta la inteligencia de tipo 2, probable. Y aunque sea como ejercicio podemos prever que al margen de la propia Singularidad las inteligencias tipo 4 y 5 también.

Imaginar consecuencias es prever peligros. Voy a poner un ejemplo algo catastrofista: imaginemos que creamos una nanopartícula autorreplicante, un superprión. Una partícula que se autorreplica en cualquier circunstancia usando como materia prima cualquier elemento del que disponga. Si dicha partícula se liberase al medioambiente, reemplazaría toda la materia terrestre que nos mantiene (y a nosotros mismos) en apenas dos semanas. Ni meteorito, ni calentamiento global, ni supergripe. Sustituidos por una minipieza de lego autorreplicante.

Sin ser tan exagerados, cada área del GNR tiene sus propios riesgos. Y existe la posibilidad, de darse alguna forma de *singularidad,* de no tener muchas opciones para enmendar errores. Las primeras acciones bien podrían ser las condiciones iniciales que delimiten de forma estricta lo que suceda después.

Las discusiones del área G están a la orden del día en los medios de comunicación habituales [los cultivos transgénicos, por ejemplo], y forman parte casi ya de la cultura general.

En el área N se discuten actualmente —ver el Foresight Institute— las limitaciones de los nanoensambladores, hasta qué punto ha de poder un nanoensamblador fabricar estructuras autorreplicantes, o replicarse a sí mismo. Entre muchas otras cosas.

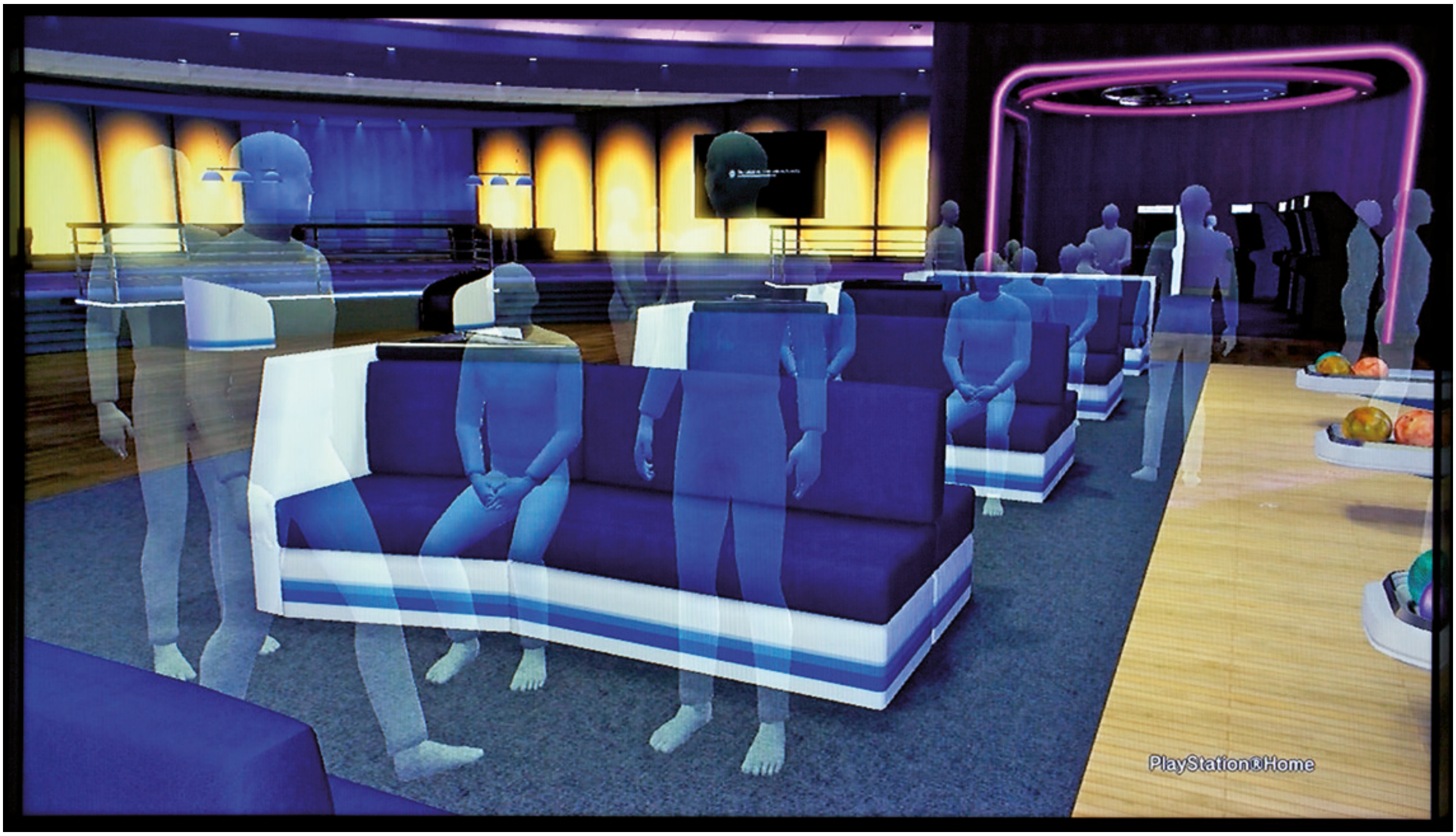
Y en el área R ya comienza a debatirse la autonomía que debieran tener los drones a la hora de elegir qué hacer en escenarios de guerra, o qué límites hay que ponerle a una máquina que aprende por sí sola. Aparte de que ya hemos visto a algunas IAs débiles —como Watson, Deep Blue o el navegador de tu coche— superar a los humanos.

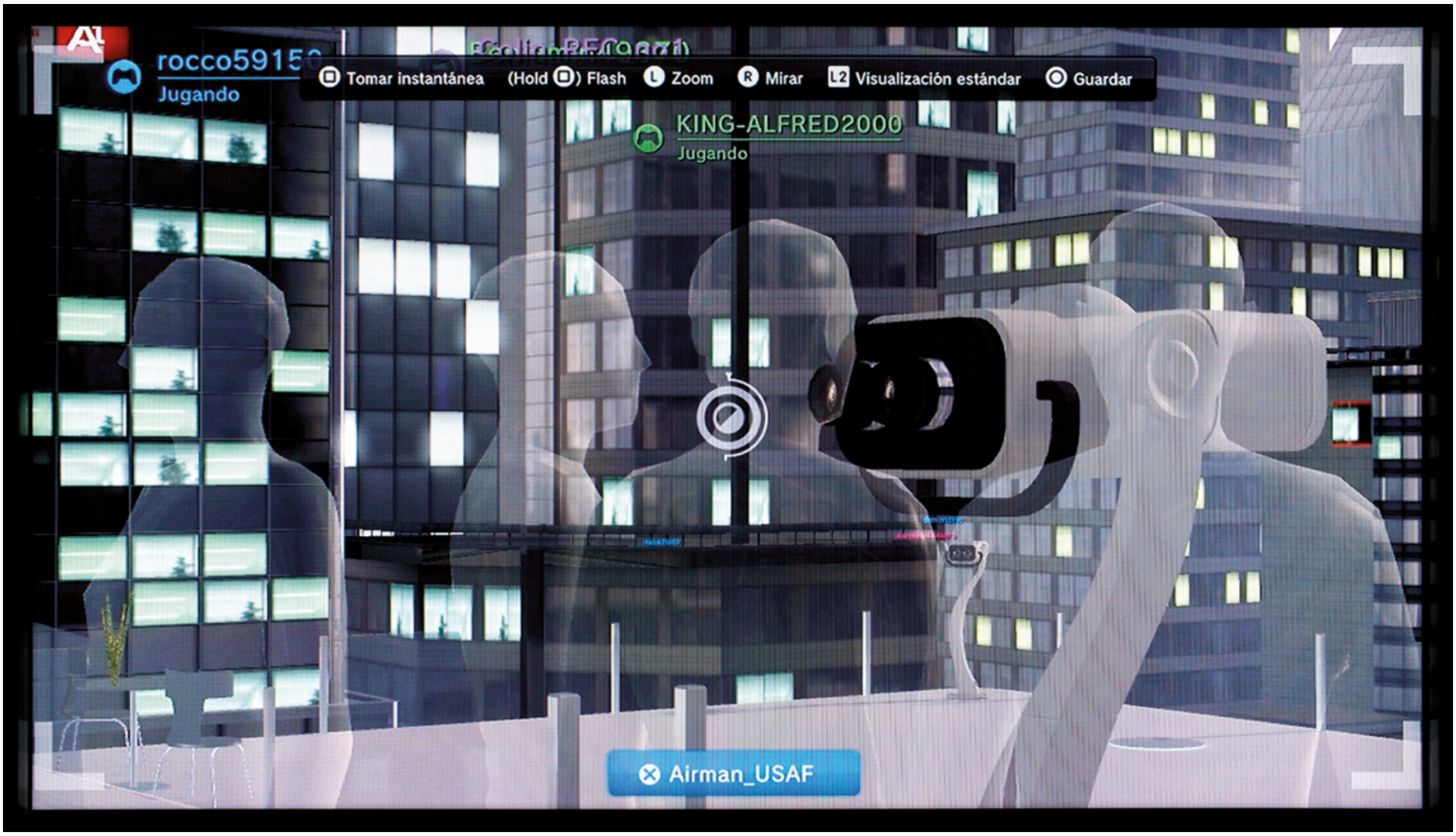
Puede que la Singularidad de Kurzweil al final ni siquiera suceda, o que no sea tal evento específico, sino más bien una progresión gradual. Puede que al final emerja Dios del Universo —¡ah, la teología!—, o puede que nos quedemos a medias de una inteligencia tipo 3. Pero da igual.

El TdK nos lanza a la cara no sólo las preguntas ontológicas milenarias para las que no tenemos muchas respuestas. También nos lanza una fundamental: ahora que comenzamos a poder manipular el entorno y a nosotros mismos con tal nivel de profundidad, ¿qué queremos hacer con nuestro futuro?

Yo sigo queriendo ser inmortal. Y conservar mi identidad.

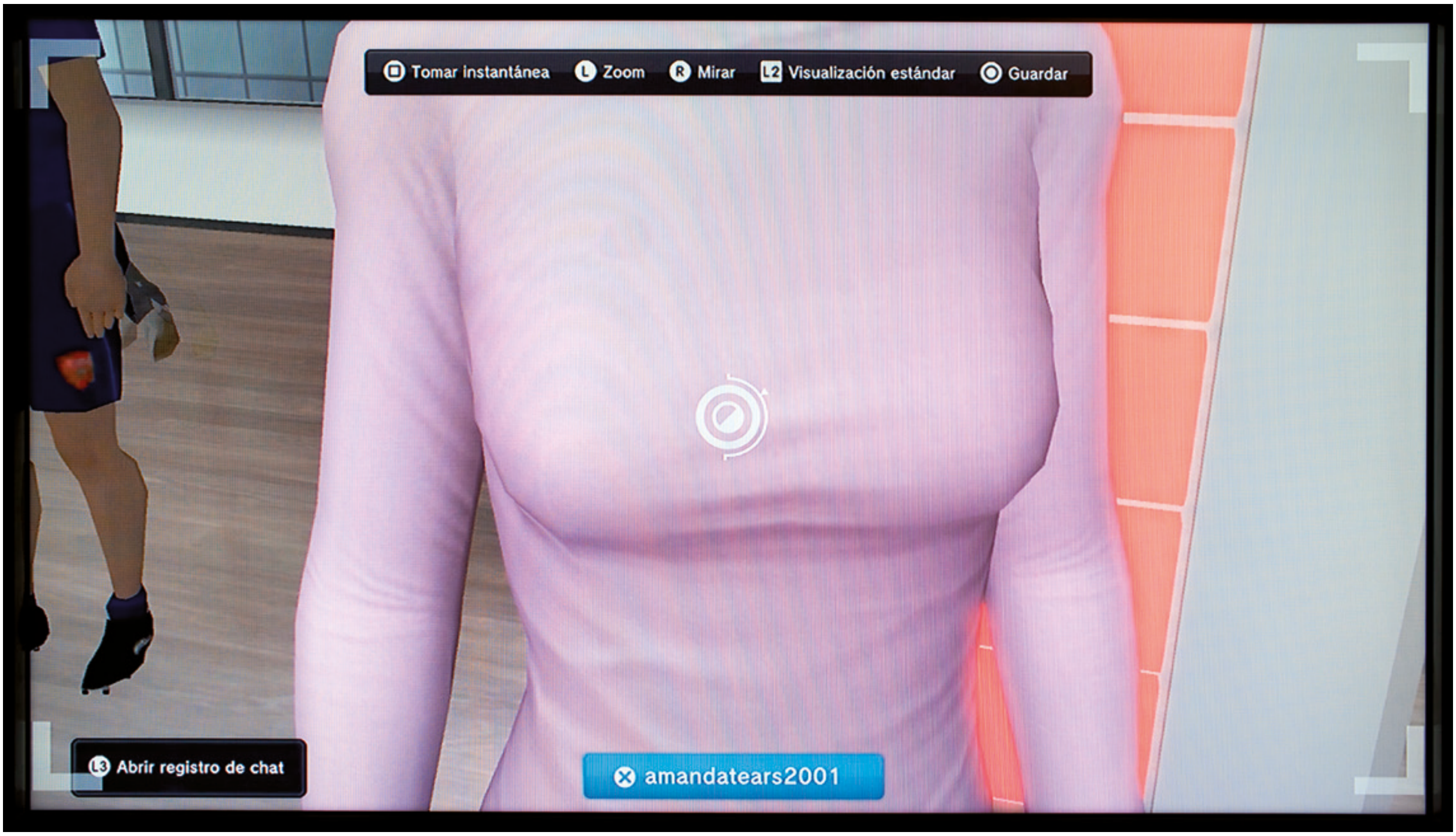
Albano Cruz (Madrid, 1975) es programador, ingeniero de sonido y experto en nuevas tecnologías. Colabora habitualmente en foros de filosofía. Vive en Madrid.

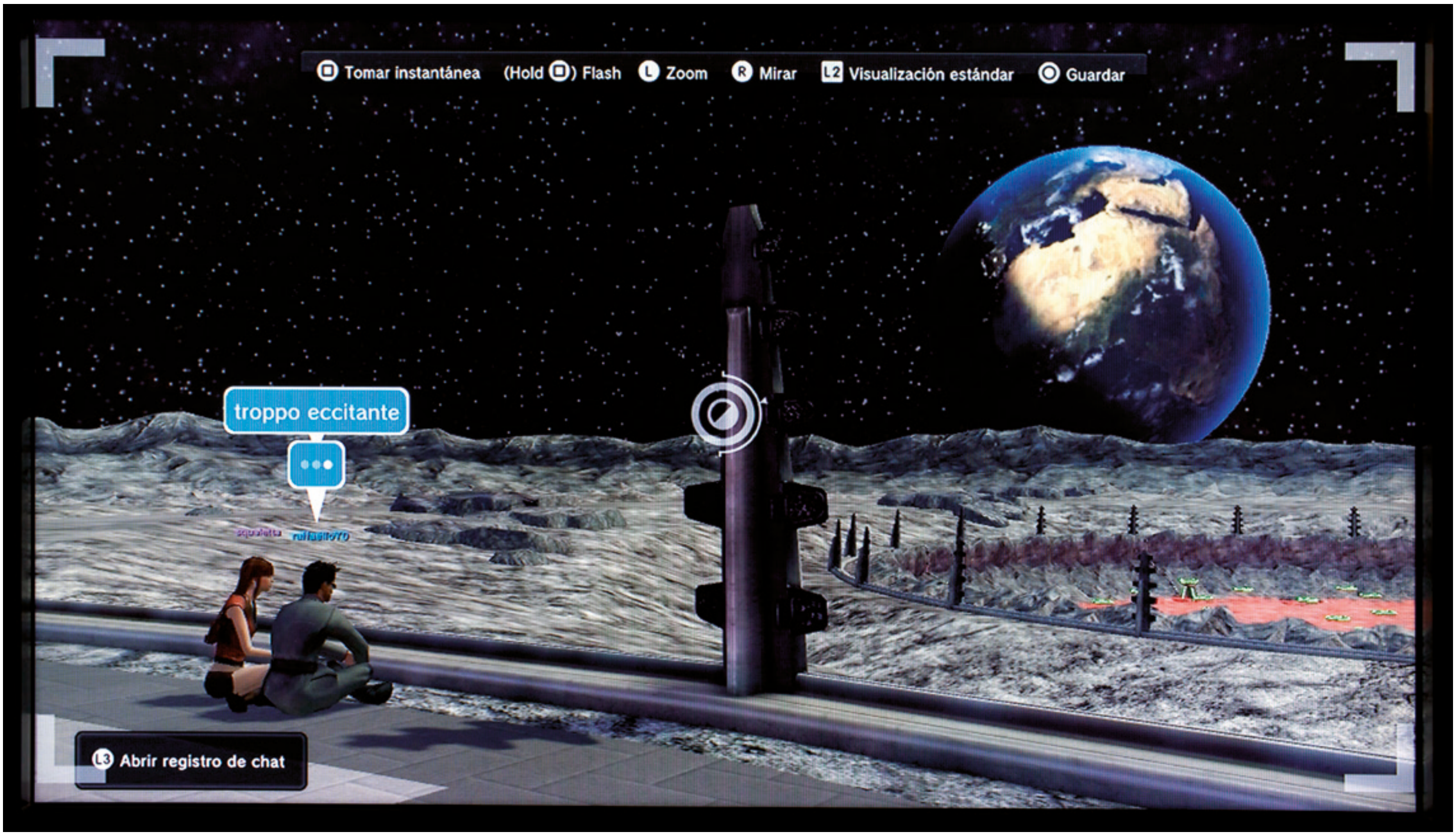




Fotografías de Roc Herms

Con Second Life y plataformas de realidad virtual como PlayStation Home, el mundo se ha desdoblado. En ese "otro mundo" podemos elegir a discreción nuestra personalidad y estilo de vida. Podemos insistir, en la pantalla, en nuestro tedio cotidiano o embarcarnos en trepidantes aventuras. Podemos decidir a qué tribus urbanas virtuales deseamos adscribirnos. Y, lógicamente, en ese mundo desdoblado podemos convertirnos en fotógrafos y tener que optar entonces por hacer un reportaje

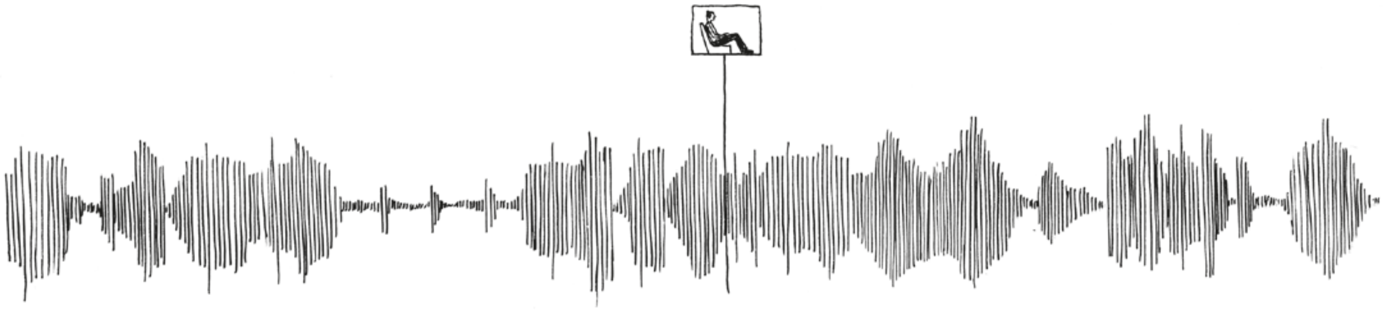




“a lo Cartier-Bresson” o “a lo Robert Frank”, o tomar retratos como Richard Avedon o como Diane Arbus. A estos dilemas se enfrenta Roc Herms (Barcelona, 1978) con su proyecto *Postcards from Home*, del que forman parte las imágenes aquí reproducidas. En su vida virtual, Herms sale cámara en riste al encuentro de otros “instantes decisivos” que mostrarán gran diversidad tanto en las obsesiones temáticas como en los tratamientos estilísticos. (Joan Fontcuberta)

EL DIA QUE VOLVÍ A SER SIMIO

Fernando Broncano



Ser Humano · Cíborg melancólico · Hipoacusia o sordera · Donna Haraway
Origen del lenguaje · Huellas y signos · Fósiles y prótesis · David Lodge · Chimpancés
Ruidos y frecuencias · Atapuerca · Martillo, yunque y estribo · Filosofía

Los grandes simios son criaturas de la frontera, insinuó Donna Haraway en su intrigante trilogía *Simians, Cyborgs and Women* (pudorosamente traducida aquí por *Ciencia, cyborgs y mujeres*). Sostiene la Haraway que nuestra cultura moderna considera que los simios, las mujeres y los cíborgs no son humanos completos, que habitan en un lugar metafísicamente indeterminado entre la naturaleza y la cultura. La ironía resignificante de nuestra autora ha contribuido a descolocar los escalones de la escalera del ser, ha creado habitaciones intermedias allí donde había salones excluyentes y ha logrado que el término "humano" se llene de matices y armónicos.

Cuando la Haraway escribía su "Manifiesto Cíborg" yo era humano, quiero decir, normal, o sea, que estaba normalizado. O por lo menos creía estar en el lugar correcto del mundo. Vamos a ver, en esa zona ancha que abarca desde los WASP hasta los funcionarios del Ministerio de Obras Públicas, normal en cierto modo y dentro de lo que cabe. Humano hasta donde el orden y el recato permiten. Por eso no me importó leer a la feminista con tolerancia y condescendencia posmoderna.

Todo empezó un día a la salida de una reunión de departamento. Un tontolaba gilipuertas con una cara que me recordaba al batracio Jabba de la *Guerra de las Galaxias* con cerebro de renacuajo había logrado sacarme de quicio, hacerme perder el tino, revolverme las tripas. No me acuerdo por qué. Bueno, sí, pero no quiero acordarme. Ya había leído a la Haraway, pero todavía no le hacía mucho caso. La tele estaba llena de gente en trajes cuatro tallas mayores, reinaba la movida y todo era broma. Los periodistas de *El País,* frívolos en una tertulia interminable, escribían como si el mundo fuera feliz. Pero yo no estaba para bromas esa tarde. Me volví a casa aún sin reaccionar, sabiendo que las olas de resentimiento habrían de llegar a las tres de la mañana entre sudores y reminiscencias ácidas. Así que cuando me invitaron al cumpleaños de J. entreví una ventana al olvido y acepté al instante. La noche se fue alargando en conversaciones inteligentes, letras de tango, rock radical y orujo y cerveza. Llegaron las tres de la mañana y la fiesta decaía y las pesadillas no habían comenzado, de modo que me volví a casa. La anestesia parecía funcionar. Parecía.

Que la habitación girase y girase al despertarme no tendría que haberme sorprendido. Pero el caso es que la velocidad de giro no era normal. Ni la bilis, ni el sentido del fin del mundo. Intenté recordar el número de botellines y no, aquello no podía ser normal. Al cabo de media hora el médico de guardia me diagnosticó unos probables vértigos de no sé quién y me recomendó acudir al otorrino. Así lo hice. Me senté esperando mi turno entre veinte o treinta ancianos que aguardaban algún arreglo a lo que no tiene arreglo y me dije que los vértigos eran al fin y al cabo algo muy aristocrático y hasta intelectual. Grandes escritores los habían padecido. Un síndrome con colores literarios.

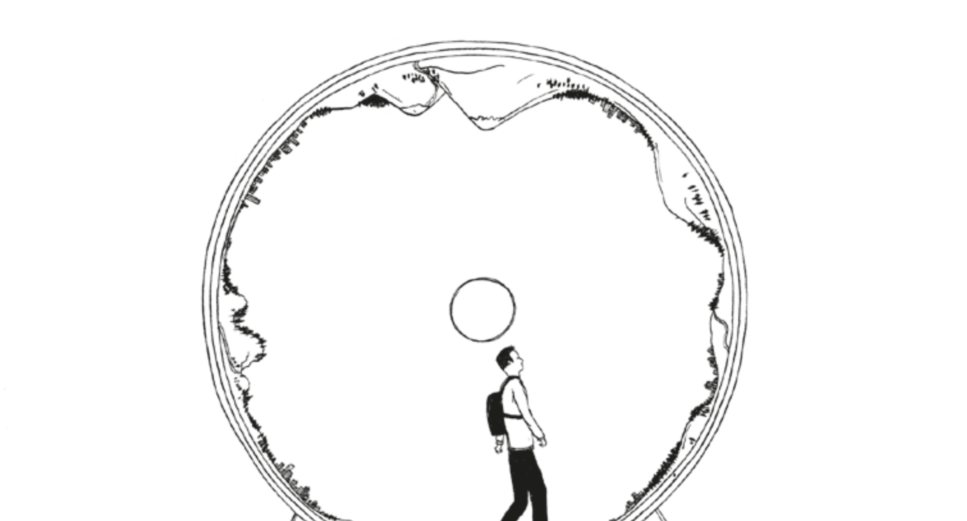
Pero no. Lo primero que me hicieron fue encerrarme en una cabina insonorizada y enviarme ruiditos y órdenes de levantar la mano cuando dejase de oírlos. Al salir, el doctor me anunció con una sonrisa. "Está usted sordo" (o tiene un déficit de audición, o algo así). "¿Cómo?" "Sí, que está usted sordo." "Ya, ya le oigo, pero no entiendo." Así me enteré por primera vez de que padecía hipoacusia, o sea, sordera. Después vino una larga serie de pruebas, más audiometrías, potenciales evocados, yo qué sé. Terminé en el distribuidor de audífonos quien, en una larga entrevista, entre ofertas comerciales y consejos, me explicó algo sobre las frecuencias de audición. Lo demás fue mecánica. Recuerdo que al salir a la calle con mi audífono estrenado reparé por primera vez en que las llaves sonaban en mi mano. Me pregunté asustado cuánto me habría perdido del mundo. Lo fui comprobando poco a poco.

Sostiene David Lodge en su novela *Deaf Sentences* —los que padecemos esto no discriminamos entre "deaf sentences" (oraciones sordas) y "death sentences" (sentencias de muerte), así que entendemos muy bien el sarcasmo—, maltraducida al español como *La vida en sordina,* que todo el mundo reacciona ante la ceguera como si fuera una tragedia y ante la sordera en modo cómico. Y sí, nada hay más cómico que un sordo diciendo "¿qué?, ¿qué?". Pero la realidad es que nada hay tan trágico como ser expulsado del lenguaje a un mundo de indeterminación donde la inseguridad sobre las palabras del otro comienza en las mismas raíces del acto del habla. O saber que la música que oíste y creías amar no era la música que realmente había sonado, que sólo escuchaste la mitad del espectro armónico. O descubrir que estabas en la frontera de los horizontes hermenéuticos. Quizá podrías ser entendido pero tenías un grave déficit de comprensión.

Los malentendidos que genera este déficit son frecuentes. Algunos son divertidos, hay que reconocerlo, aunque la gracia sólo la tenga para ti cuando logras distancias e ironía. Hace unos días cenaba en casa de unos amigos y una de las personas que me había invitado me preguntó "¿vas a ser abuelo?"; como no vocalizaba suficientemente bien para mí y no había logrado leer sus labios creí entender "¿está bueno?" (refiriéndose al plato, conjeturé). Al responder que sí todo el mundo comenzó a felicitarme, y sólo al cabo de un par de minutos de diálogo de besugos pude recobrarme del susto y deshacer el malentendido. Pero otros son más serios. Ese mismo día volvía a Madrid y en el aeropuerto se anunció que el vuelo estaba desviado y nos trasladaban a otra ciudad y que debíamos acercarnos a tomar un autobús. Los mensajes de altavoz de los aeropuertos y aviones son una de las barreras más habituales con las que uno tiene que pelearse en los viajes. El caso es que tomé el autobús por los pelos cuando reparé en que no había nadie a mi alrededor de quienes esperábamos algún anuncio. Te habitúas a contestar que sí a todo aunque no sepas cuál era la pregunta. El personaje de la novela de Lodge responde que sí a una alumna que le solicitaba algo en el entorno ruidoso de una *party* para comprobar al día siguiente que había asentido a dirigirle una tesis completamente loca. Te acostumbras (mal acostumbras) a vivir en un malentendido permanente. Te acostumbras a pertenecer al estereotipo del profesor sordo que tanto ha dado de comer a los cómicos. Los significados se convierten en muros que tienes que saltar continuamente para sobrevivir en la selva del discurso y de la acción y sólo te relajan el silencio y la soledad, que progresivamente se convierten en tu lugar de refugio.

Es cierto que el uso de audífonos logra paliar un poco este exilio a cambio de una molestia permanente, como ocurre con casi todas las prótesis. Fue entonces cuando releí con otros ojos el "Manifiesto Cíborg" de Haraway. Había dejado de ser humano para entrar en la clase indeterminada de los cíborgs. Terminé escribiendo un libro en donde me consolaba afirmando que todos somos cíborgs. Decía allí que los humanos somos seres expulsados de la naturaleza por la cultura, que nuestros cuerpos son producto tanto de la biología como de las técnicas, y que así fue desde que los cazadores del Pleistoceno se rodearon de un entorno técnico para sobrevivir. Ser cíborg produce melancolía, decía. Los que se exilian ya no están allí, pero tampoco acaban de habitar el lugar a donde han llegado. Están entre el pasado y el futuro. No pueden volver y no pueden llegar del todo. Son eso, disidentes irredentos. Todos somos cíborgs. Unos más que otros, pensaba por lo bajo y tras la pantalla del ordenador. No había descendido aún suficientemente en la escala del ser.

Hace dos años coincidí en un seminario interdisciplinar con Ignacio Martínez, un paleontólogo de la Universidad de Alcalá que pertenece al grupo de Atapuerca. Lo había conocido unos años antes en un tiempo en el que interactué con Juan Luis Arsuaga, cuando me interesó mucho el origen evolutivo de las capacidades semióticas humanas. Estaba yo preocupado por entonces en la diferencia entre seguir huellas (o índices naturales) y crear la categoría de signos, algo que parece implicar una capacidad para organizar información muy heterogénea sobre un objeto o animal no presente, pero que ha dejado rastros variados en nuestro lugar y momento. Llenar el mundo de signos, sostenía yo por



Dibujos de Vincent Broquaire

entonces, fue uno de los pasos que convirtió nuestra especie en una especie cíborg. Ignacio Martínez trabajaba por entonces en los orígenes del lenguaje, uno de los campos más apasionantes de la Teoría de la Evolución. Como muchos paleontólogos examinaba los fósiles del tracto vocal encontrados en Atapuerca. Contaba su desesperación al no encontrar evidencias suficientes que permitieran comprobar su hipótesis de una evolución parsimoniosa del lenguaje (frente a la aparición milagrosa que proponía la corriente principal de Chomsky y Jay Gould). Demostrar que el lenguaje pudiese haber surgido poco a poco significaría un soporte muy importante para una comprensión darwinista de la evolución. Pero Ignacio Martínez no parecía encontrar el camino entre los huesos del tracto vocal de *Antecessor* y otros homínidos. Hasta que en un giro genial de su investigación se planteó examinar los fósiles del oído de los cráneos tan bien conservados en Atapuerca.

Los osículos del oído medio (martillo, yunque y estribo) son los huesos más pequeños del esqueleto mamífero. Se encargan de transmitir las vibraciones desde el tímpano hasta la cóclea o caracol, que conforma el esqueleto del oído interno. La forma geométrica de la cóclea es la que permite que la membrana basilar, que oscila de modo distinto según la frecuencia del sonido, transmita a las células ciliares del órgano de Corti la información que será codificada en impulsos eléctricos y transformada en sonido inteligible en el cerebro. Lo que Ignacio Martínez conjeturó es que leves variaciones en la geometría física del caracol o cóclea permitirían a los animales ser más sensibles a unas frecuencias que a otras. Hubo que hacer una apasionante modelización de estas variaciones y lo que descubrió Ignacio Martínez fue la progresiva adaptación del oído interno a la sintonía con frecuencias altas, más allá de los 4.000 hercios. Su hipótesis es que no existían otras presiones medioambientales para esta adaptación que no fuesen los entornos de vocalización. Las consonantes que nos permiten discriminar los fonemas de los lenguajes humanos se distinguen entre sí por armónicos que incluyen frecuencias entre los 3.000 y 8.000 hercios. La aparición de sonidos de consonantes (sonidos que exigen diversas oclusiones y modificaciones del tracto vocal, a diferencia de las vocales, que se pronuncian con el tracto abierto) hizo posible pasar de un conjunto especializado de gritos y gestos a un lenguaje fonéticamente articulado. El paso exigía una particular adaptación del oído a las mínimas diferencias en los sonidos producidos por las increíblemente precisas modificaciones de los canales de emisión fónica. Ignacio Martínez había dado con una clave para estudiar la filogénesis del lenguaje: analizar las adaptaciones del oído que debieron ir acompasadas con las adaptaciones del tracto vocal, tan difíciles de estudiar en los fósiles.

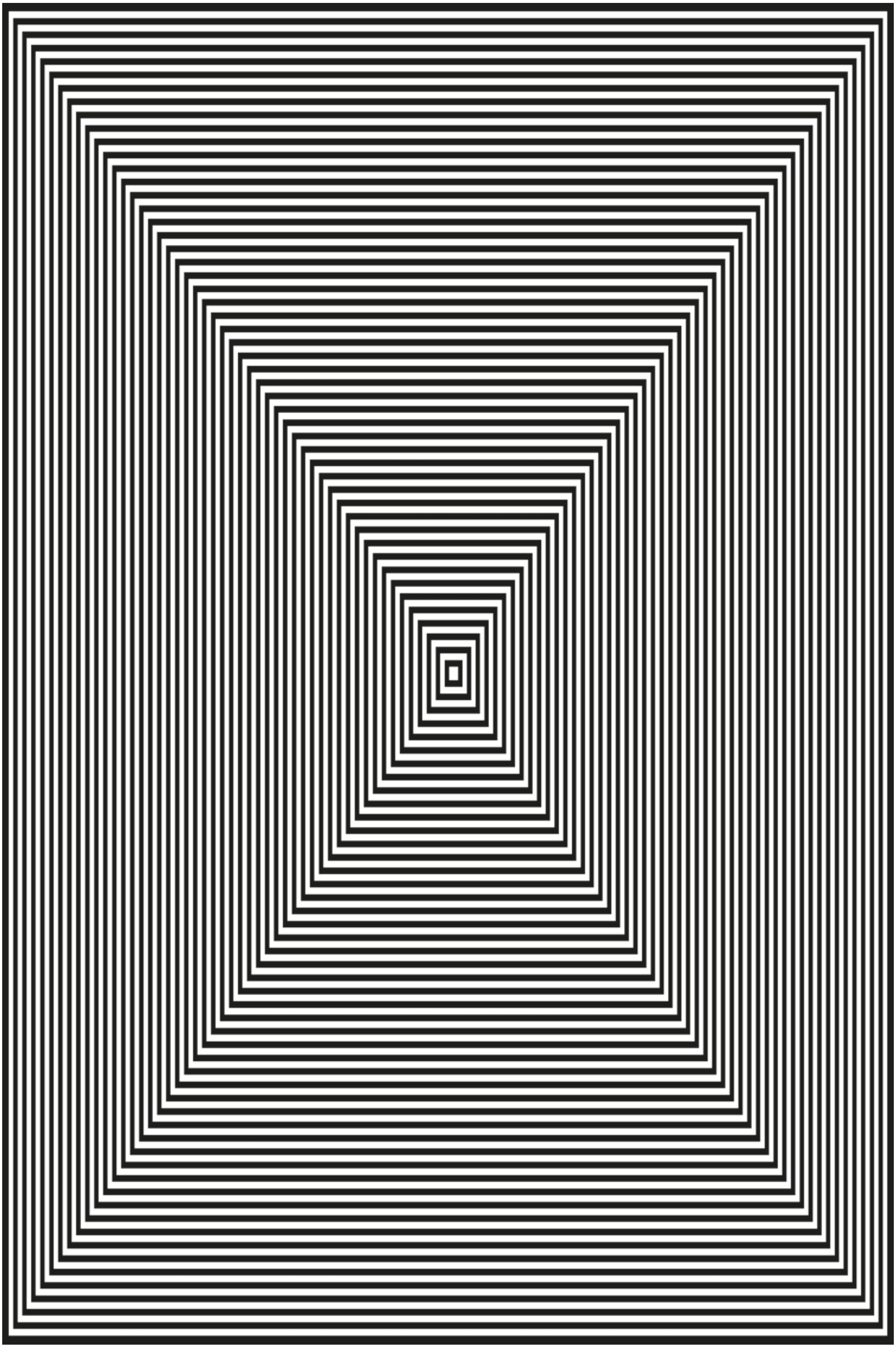
> “SER CÍBORG PRODUCE MELANCOLÍA. LOS QUE SE EXILIAN YA NO ESTÁN ALLÍ, PERO TAMPOCO ACABAN DE HABITAR EL LUGAR ADONDE HAN LLEGADO. ESTÁN ENTRE EL PASADO Y EL FUTURO”

Otros simios como los chimpancés no necesitan esta extraña adaptación. Viven en bosques profundos donde lo más importante son los ruidos cercanos, que se producen en frecuencias bajas. El audiograma de los chimpancés se parece extraordinariamente al de la hipoacusia humana. Al mío, vaya. Así descubrí mi afinidad profunda con los simios. No sólo por la sordera a los sonidos agudos sino por las mismas costumbres en las mutuas selvas. Fui descubriendo que en las selvas urbanas, en las cafeterías, bodas, fiestas en general, actuaba con la estrategia de gorilas y chimpancés. Sólo reaccionaba a los ruidos bajos cercanos: movimientos de sillas, eructos, gruñidos, cualquier signo que me indicase modificaciones corporales de los simios vecinos y que reclamasen mi atención o alguna reacción por mi parte. Por supuesto, también reaccionaba al lenguaje. Pero lo hacía, lo hago, como un chimpancé: capto el ruido, capto el lenguaje no verbal (soy un experto en sintonía emocional) pero me es ajena la gran mayoría del contenido. Como simios y perros reacciono con prontitud a las mínimas variaciones del tono y a las manifestaciones emocionales. Pero los significados los suspendo hasta que tras un largo procesamiento puedo conjeturar qué rayos estará diciendo el tipo de al lado. Sobrevivo desde hace años en las selvas urbanas con estrategias animales: me escondo durante el día, me aproximo a los alimentos con circunspección y cuidado, me irrito ante cualquier sonido que indique compañía no deseada y lo hago saber con algún ruido o mueca facial, estoy atento a las caras, a los movimientos de la boca que me indican que algo deben estar diciendo, coordino tácticas de sumisión con reacciones de amenaza, como los gorilas prefiero la soledad y como los chimpancés me acomodo a las caricias, los acicalamientos y almohazamientos mutuos. Mi conversación perfecta se parece a la que Marlon Brando y Maria Schneider sostienen en *El último tango en París:* susurros, gruñidos, refunfuños, aullidos, hocicos.

De vez en cuando me coloco los audífonos para entrar en la selva del discurso. Es un territorio extraño en donde los cíborgs nos movemos con intranquilas trayectorias. Nunca sabes si te han llamado “gordo” o “sordo”, o quizá peor, “tordo”. Nunca sabes del todo lo que ocurre. Aquí abandonas tu estrategia de simio y te mueves como explorador. Te identificas mucho con las mujeres, que tienen sus propios problemas en la selva del lenguaje. Cuando hablan entre ellas, oyen todas de maravilla, no tienen problemas de semántica, pero cuando el grupo incluye machos, machos alfa mayormente, activan su modo de alerta y combinan los largos silencios con monosílabos o frases cortas. Las entiendo perfectamente. Una frase inoportuna puede ser fatal. Acostumbrado a la prosodia, el moverte en la semántica llena tu cerebro de información que no te da tiempo a procesar. Hablas como los políticos ante los periodistas, con espasmos, atropellos y atrabancamientos. Sólo te relajas cuando llegas a casa y tiras los audífonos en su cajita. Se hace entonces el silencio de la selva de los simios donde sólo se perciben los roces de los cuerpos.

He estado meditando mucho sobre mi condición. Sé que hay muchos que la comparten y estoy pensando en sugerir la creación de nuevos zoos donde nos dejen descansar. No importa que nos observen antropólogos o especialistas en estudios culturales de frontera. Lo esencial es que no molesten hablando y preguntando. Una nueva especie de simios con sus propias razas: sordomudos, sordos, semisordos... Podríamos salir del zoo cuando quisiéramos, claro. La verdad es que en los supermercados no importa nada tu oído. No entender las ofertas te ayuda incluso a co ncentrarte. Tampoco en las bibliotecas. Y en los cines en versión original estás en igualdad de condiciones. Así que lo único que necesitamos es que nos dejen crear nuestra propia sociedad.

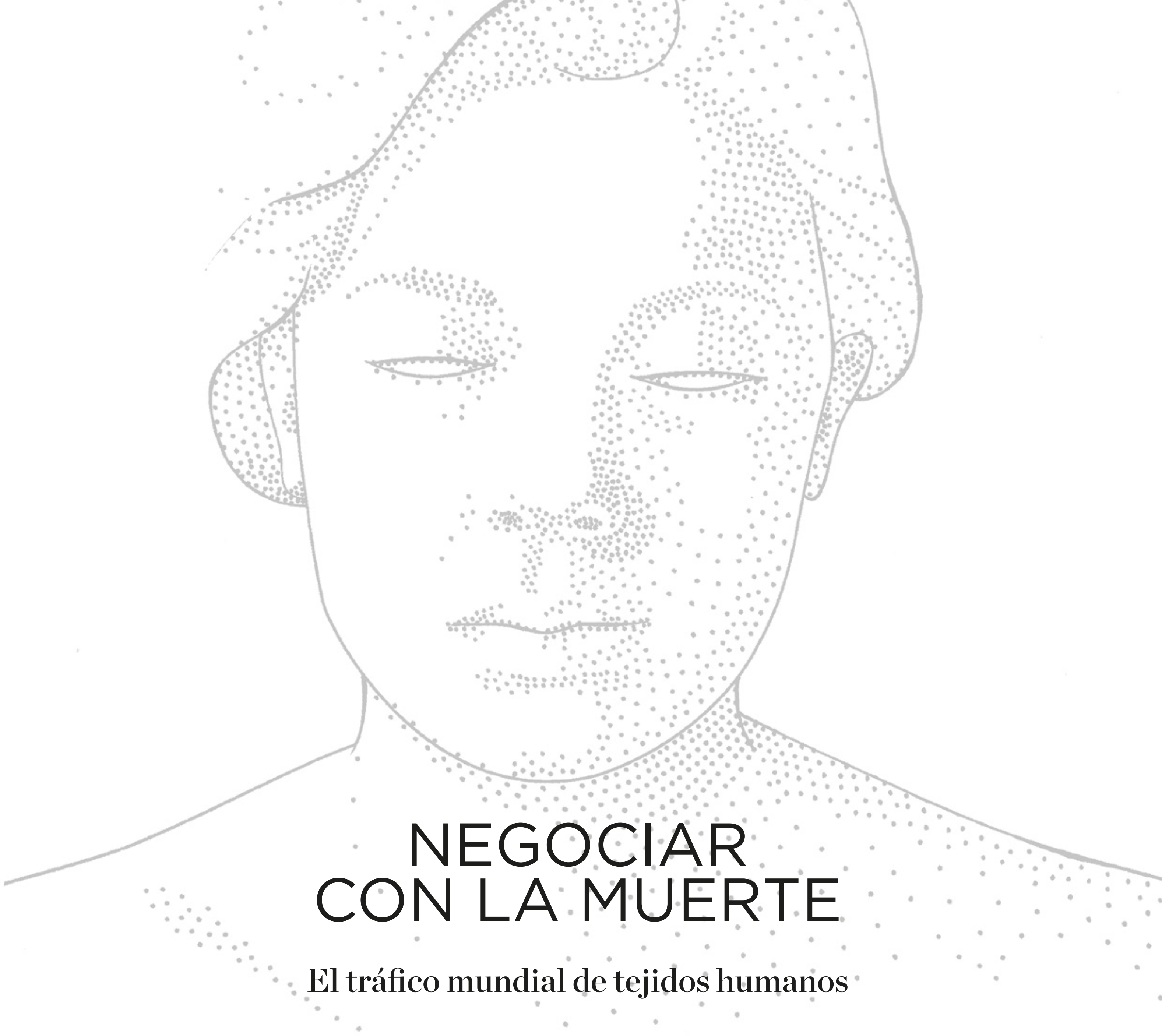
Fernando Broncano R. (Linares de Riofrío, Salamanca, 1954) es filósofo y catedrático de Filosofía de la Ciencia en la Universidad Carlos III de Madrid. Su último libro es *La estrategia del simbionte*.



Neil Harbisson, *Cage - 4’33* (2009). Transposición de silencio a color 95 x 65 cm

El problema ahora
es que hay muchos vigilantes
y pocos locos.
El problema ahora
es que la jaula
está en el interior del pájaro.

David Eloy Rodríguez



NEGOCIAR CON LA MUERTE

El tráfico mundial de tejidos humanos

El 24 de febrero de 2012 las autoridades ucranianas encontraron, en el interior de un minibús blanco, huesos y tejidos humanos metidos en neveras. Hallaron también sobres con dinero en efectivo e informes de autopsias redactados en inglés. Meses después, el Consorcio Internacional de Periodismo de Investigación (ICIJ) documentó que aquel descubrimiento no era la obra de un asesino en serie, sino parte de una ruta internacional de tráfico de productos medicinales y dentales de uso habitual en todo el mundo. Cuando fueron incautados, esos restos mortales viajaban desde Ucrania a una fábrica en Alemania, que a su vez pertenecía a una compañía estadounidense que se encargaba de su distribución desde Florida.

Los tejidos humanos extraídos son usados en la producción de coberturas para las úlceras de los diabéticos, en la reconstrucción de ligamentos, alargamientos de pene, injertos de huesos, tratamientos de la incontinencia urinaria, ortopedia de la médula espinal, trasplantes a quemados severos, reemplazo de válvulas cardíacas, reconstrucción de nariz, implantes de córnea, relleno de arrugas, implantes dentales y reconstrucción de mamas tras una mastectomía.

Pero ¿cómo se obtienen los tejidos? ¿Son informadas las familias de los supuestos donantes? ¿Y los pacientes que se benefician de esos tejidos no artificiales? Durante ocho meses, el ICIJ rastreó por 11 países el recorrido de los "muñecos humanos destripados" —como califican los investigadores a los cuerpos vaciados de todas sus partes reutilizables— para concluir que la urgencia de hacer dinero con los muertos prima sobre las buenas intenciones del sistema de donaciones tradicional, que monitoriza los órganos para garantizar su buen estado. De un cuerpo sano se pueden percibir entre 80.000 y 200.000 dólares.

La paradoja de Teseo —la hemos visto con Ray Kurzweil: cuando a un objeto se le reemplazan sus partes, éste sigue siendo el mismo— hace posible rentabilizar la muerte humana en un negocio que va a más. La industria que permite ver a los ciegos (mediante trasplante de córneas) y caminar a los discapacitados motrices (reciclando tendones y ligamentos para reparar rodillas) se ha duplicado en la última década. Y se concentra en EE.UU., donde se estima que se venden cada año dos millones de productos derivados de tejido humano. **Carla Fibla**

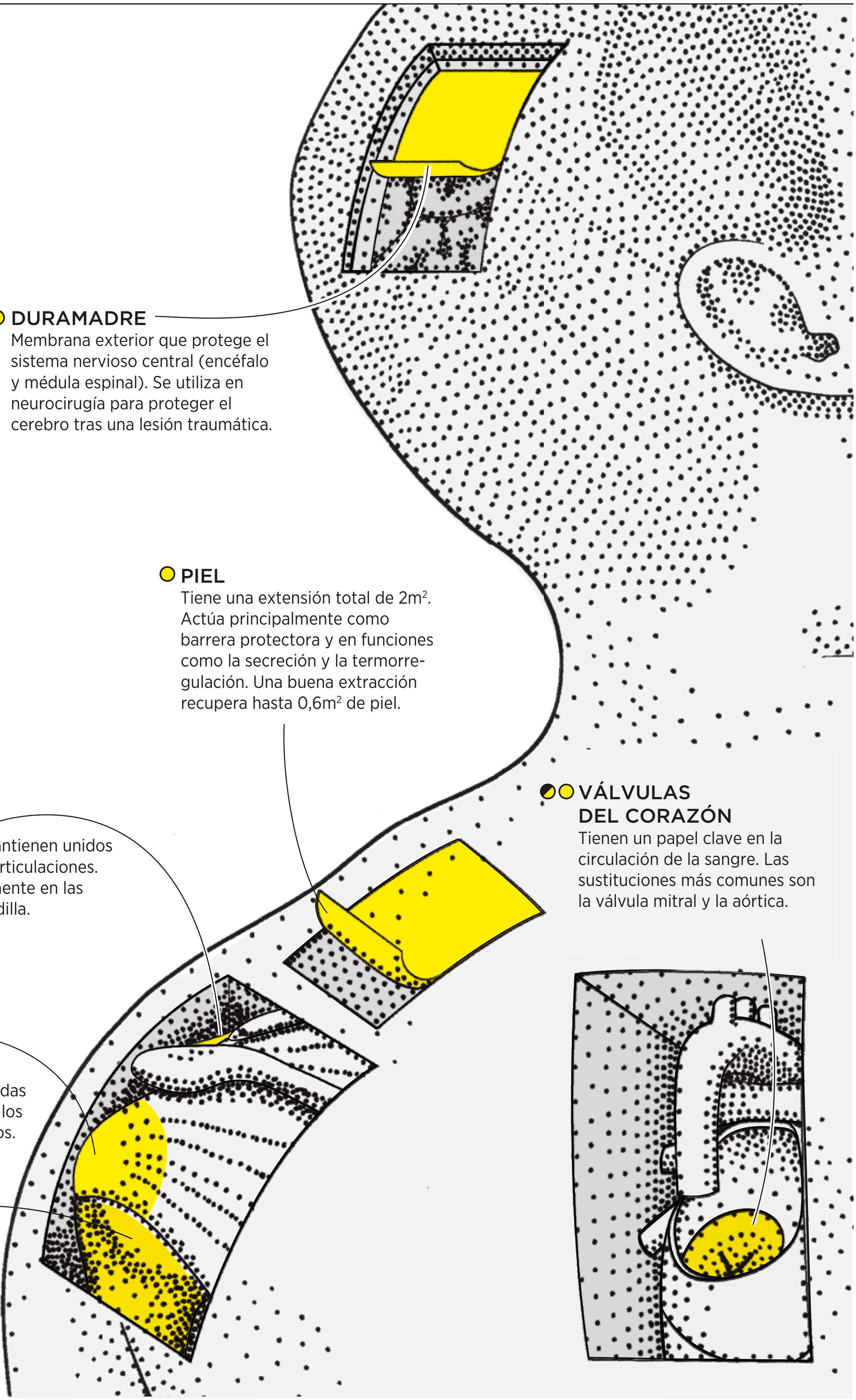
¿QUÉ SON LOS TEJIDOS?

Los tejidos son agrupaciones de células de la misma naturaleza, especializadas en desempeñar en conjunto una determinada función. La extracción de tejidos se realiza a cadáveres, pero en algunos casos también a donantes vivos.

RECICLAJE DE TEJIDOS

Los tejidos trasplantados pueden mejorar la vida del paciente, pero también son usados en cirugía estética con fines meramente estéticos.

- TEJIDOS
- USOS



DURAMADRE
Membrana exterior que protege el sistema nervioso central (encéfalo y médula espinal). Se utiliza en neurocirugía para proteger el cerebro tras una lesión traumática.

PIEL
Tiene una extensión total de $2m^2$. Actúa principalmente como barrera protectora y en funciones como la secreción y la termorregulación. Una buena extracción recupera hasta $0{,}6m^2$ de piel.

VÁLVULAS DEL CORAZÓN
Tienen un papel clave en la circulación de la sangre. Las sustituciones más comunes son la válvula mitral y la aórtica.

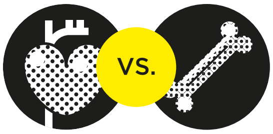
LIGAMENTO
Los ligamentos mantienen unidos los huesos en las articulaciones. Se usan principalmente en las operaciones de rodilla.

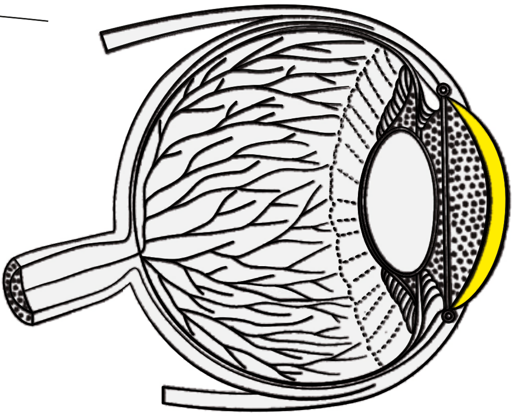
TENDÓN
Los músculos tienen unas terminaciones fibrosas, llamadas tendones, que se insertan en los huesos y los mantienen unidos.

HUESO
Los huesos no sólo se recuperan para realizar injertos, también se trituran y mezclan con productos químicos para crear un potente pegamento quirúrgico.

ÓRGANOS VS. TEJIDOS

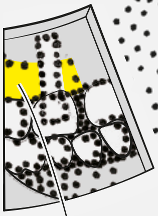
A diferencia de los órganos, los tejidos pueden ser almacenados durante largos periodos de tiempo. La sangre y los órganos donados poseen códigos de barras y están fuertemente regulados, pero no es así con los tejidos humanos.





RECONSTRUCCIÓN DE NARIZ

Puede ser estética o reparadora, como en el caso de deformación por trauma, malformación congénita o tumoral. Para la reconstrucción se utilizan cartílagos e injertos cutáneos.



SUAVIZAR LAS ARRUGAS

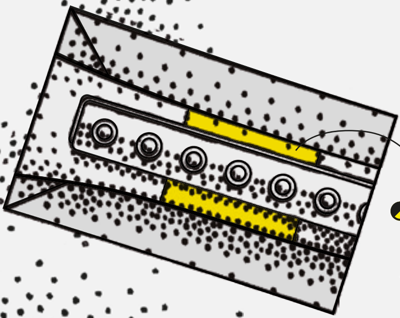
Los rellenos de tejidos blandos más usados incluyen grasa, colágeno y ácido hialurónico y se hacen mediante inyecciones.

CÓRNEA

Es la parte frontal transparente del ojo, responsable de las 2/3 partes de la potencia total del ojo. La córnea puede trasplantarse total o parcialmente, debido a infecciones, traumas, quemaduras o degeneraciones.

IMPLANTES DENTALES

La falta de piezas dentales puede producir un desgaste del hueso de la mandíbula. Por ello en ocasiones, cuando se desea colocar un implante es necesario hacer previamente un injerto óseo para poder anclarlo.

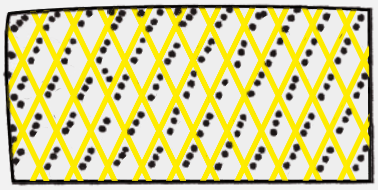


INJERTOS ÓSEOS

Se agrega material óseo en caso de fractura, reconstrucción de un hueso, quistes o tumores.

COBERTURA PARA QUEMADURAS SEVERAS

La piel extraída del donante se entreteje formando una malla. Ésta se utiliza para cubrir quemaduras de gran extensión, ya sean térmicas, químicas, eléctricas o debidas a la radiación.

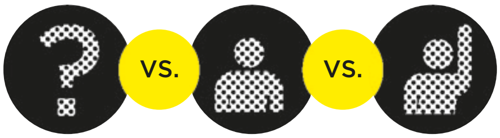


OTROS USOS

·Reconstrucción de mama
·Alargamiento de pene
·Reconstrucción de ligamento cruzado
·Tratamientos para las úlceras del pie diabético
·Cabestrillo de vejiga para la incontinencia

TIPOS DE LEGISLACIÓN

En algunos países **no existe legislación** al respecto, en otros **todos los ciudadanos** son considerados donantes a no ser que indiquen lo contrario, y en otros, como en Estados Unidos, los donantes deben **comunicar su consentimiento**.



COMERCIO ILEGAL

La compraventa de tejidos humanos es ilegal en la mayoría de los países. Sin embargo está permitido el pago de servicios tales como la busqueda de donantes, y el almacenamiento y procesado de los tejidos.

En ocasiones se ha demostrado que estos honorarios eran en realidad **pagos encubiertos.** Un mismo tejido se cotiza según la edad del donante.

PRECIO DE UN FÉMUR

DONANTE JOVEN

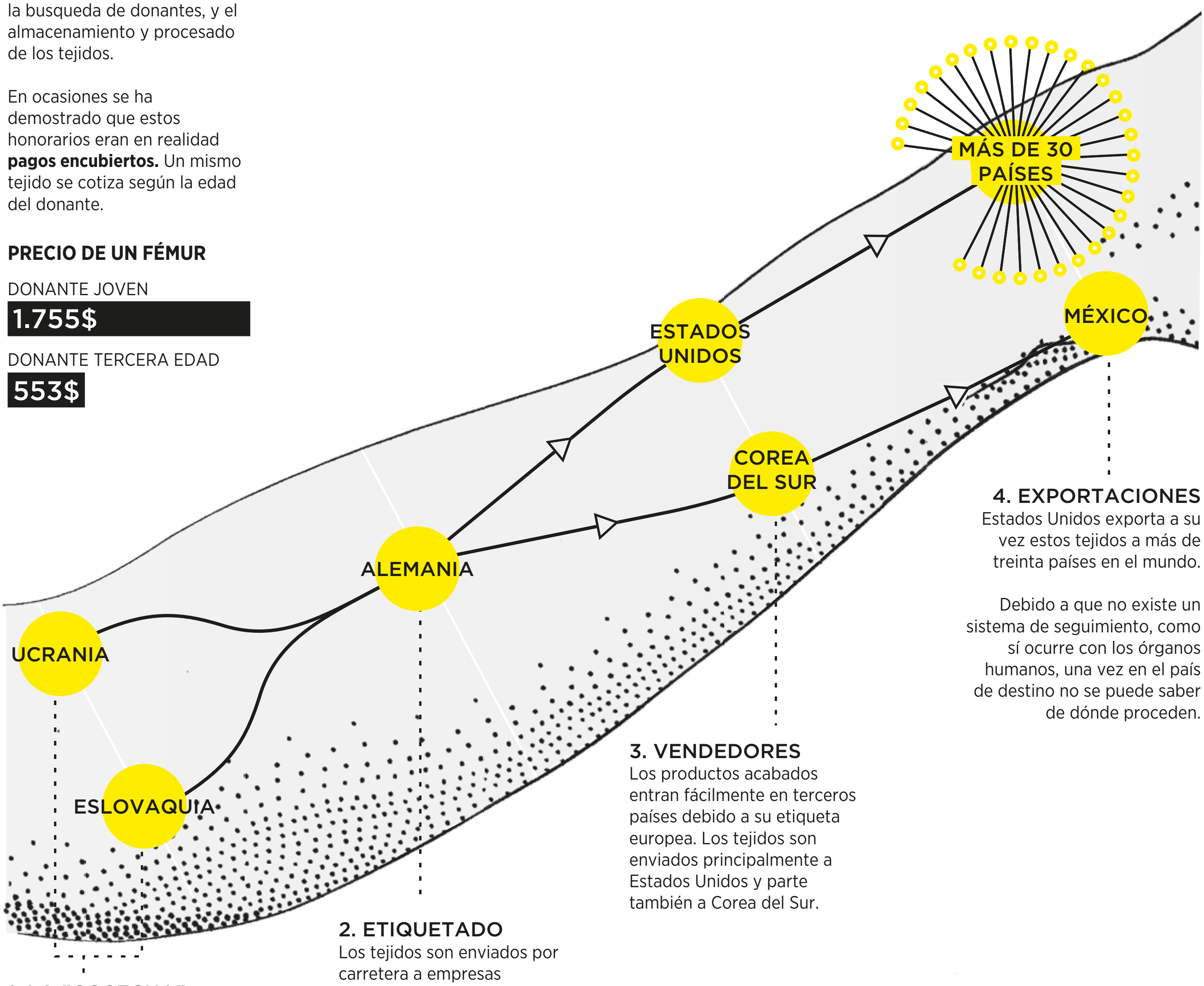
1.755$

DONANTE TERCERA EDAD

553$

2/3

DE LAS NECESIDADES MUNDIALES DE TEJIDOS LAS ABASTECE ESTADOS UNIDOS



1. LA "COSECHA"
Los tejidos se extraen de las morgues de países como Ucrania o Eslovaquia, donde se despoja a los cuerpos de sus partes reutilizables sin consentimiento.

2. ETIQUETADO
Los tejidos son enviados por carretera a empresas alemanas, subsidiarias de una empresa americana. Allí se etiqueta el producto como si fuese de origen alemán.

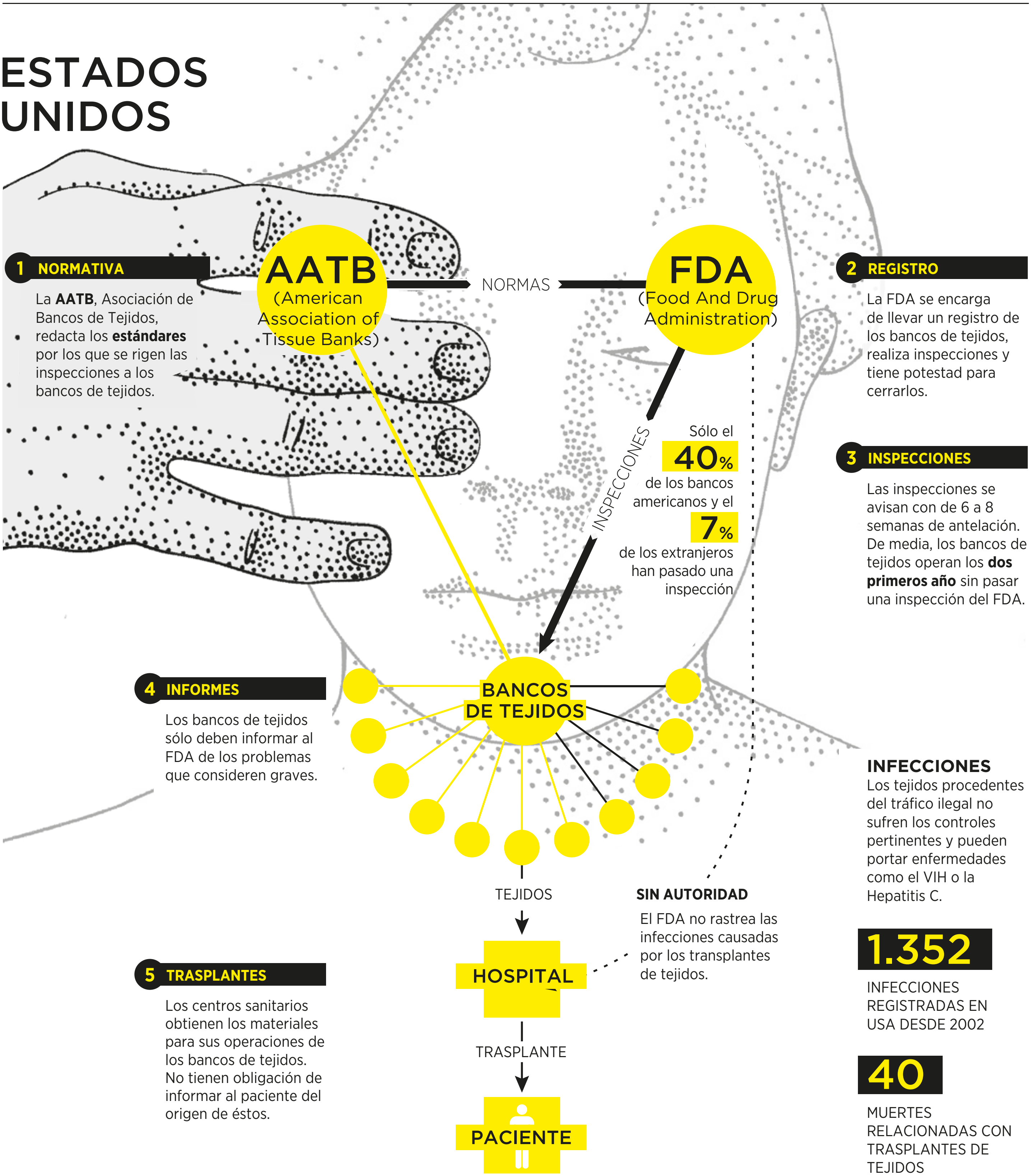
3. VENDEDORES
Los productos acabados entran fácilmente en terceros países debido a su etiqueta europea. Los tejidos son enviados principalmente a Estados Unidos y parte también a Corea del Sur.

4. EXPORTACIONES
Estados Unidos exporta a su vez estos tejidos a más de treinta países en el mundo.

Debido a que no existe un sistema de seguimiento, como sí ocurre con los órganos humanos, una vez en el país de destino no se puede saber de dónde proceden.

Infografías de Mónica Serrano

ESTADOS UNIDOS



1 NORMATIVA

La **AATB**, Asociación de Bancos de Tejidos, redacta los **estándares** por los que se rigen las inspecciones a los bancos de tejidos.

2 REGISTRO

La FDA se encarga de llevar un registro de los bancos de tejidos, realiza inspecciones y tiene potestad para cerrarlos.

Sólo el **40%** de los bancos americanos y el **7%** de los extranjeros han pasado una inspección

3 INSPECCIONES

Las inspecciones se avisan con de 6 a 8 semanas de antelación. De media, los bancos de tejidos operan los **dos primeros año** sin pasar una inspección del FDA.

4 INFORMES

Los bancos de tejidos sólo deben informar al FDA de los problemas que consideren graves.

INFECCIONES

Los tejidos procedentes del tráfico ilegal no sufren los controles pertinentes y pueden portar enfermedades como el VIH o la Hepatitis C.

SIN AUTORIDAD

El FDA no rastrea las infecciones causadas por los trasplantes de tejidos.

5 TRASPLANTES

Los centros sanitarios obtienen los materiales para sus operaciones de los bancos de tejidos. No tienen obligación de informar al paciente del origen de éstos.

1.352

INFECCIONES REGISTRADAS EN USA DESDE 2002

40

MUERTES RELACIONADAS CON TRASPLANTES DE TEJIDOS

Fuente: "Skin and Bone. The Shadowy Trade in Human Body Parts", ICIJ, FDA

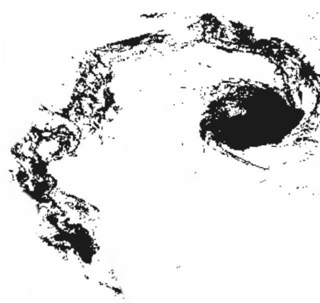
INTO THE MAE

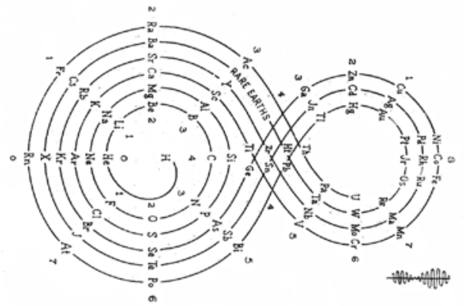
EL VÓRTICE

Por definición, un vórtice es una masa giratoria que se manifiesta en fuerzas naturales como el remolino, el torbellino o el núcleo de un ciclón. Su dinamismo esencial implica un movimiento circular que deriva o incluye un movimiento helicoidal.

Un vórtice o remolino es un órgano móvil; todos los estados sucesivos, desde el origen hasta el enrollamiento final, pueden encontrarse en la naturaleza, ahí donde se reproducen formas orgánicas. Pensemos no sólo en moluscos, fósiles (ammonites) o las formaciones espirales en las plantas: la misma estructura está presente en el ser humano, en la dinámica del flujo interno del corazón y en la disposición de sus fibras internas, en el caracol del oído o en las huellas dactilares. A un nivel macroscópico, el remolino funciona como un reflejo de los movimientos cósmicos y de sus relaciones; se encuentra presente en el movimiento helicoidal que describe la trayectoria de los planetas, las galaxias, los agujeros negros, o en el proceso de formación de una estrella. Incluso en el plano sociológico, el mismo impulso parece determinar el comportamiento humano.

El vórtice me interesa como modelo primario, como esa energía estructural dinámica y coherente capaz de generar una fuerza centrípeta que arrastra y concentra la materia hacia una profundidad invisible. No podemos explorar los agujeros negros, pero sí los remolinos marinos. Aunque en el remolino la profundidad también se nos escapa, las perturbaciones externas —el rotante borboteo que agita la superficie del mar— conforman el registro constante de una densidad y una fuerza que arrastran irremisiblemente hacia el fondo. Fué al percibir la similitud entre la dinámica del remolino y la del agujero negro, cuando me interesó continuar la investigación buscando en todas las réplicas de esta estructura espiral.





EL MAELSTROM

Un *Maelstrom* es un colosal remolino, un fenómeno de la naturaleza constituido por irregularidades en las corrientes, un encuentro de flujos capaces de generar poderosos movimientos que avanzan constantes y veloces, en una oscilación sostenida de creación y destrucción solidarias. En sentido figurado, el *Maelstrom*, como el mare mágnum y la vorágine, puede ser entendido como un estado violento o caótico de cosas.

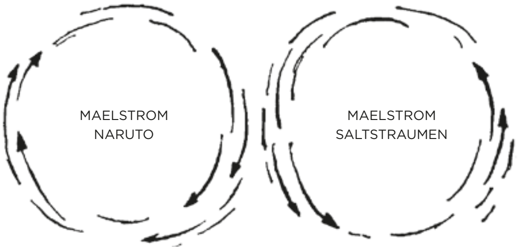
Antecedentes. La *Carta Marina* del historiador y geógrafo sueco Olaus Magnus, publicada en Venecia en 1539, es la primera representación cartográfica precisa de la península escandinava. En ella se ubica e ilustra por primera vez el gran Maelstrom. En las descripciones cartográficas de Magnus, el Maelstrom se explica como un poderoso e ineludible remolino dominado por fuerzas divinas y capaz de engullir cualquier nave. Este fascinante mapa resuena como eco de aquella *Horrenda Caribdis,* la mitificación del remolino; un monstruo que es todo boca, que engulle y escupe agua provocando un ineludible abismo marino. Caribdis (hija de Poseidón y Gea) es uno de los dos peligros que tiene que enfrentar Ulises en su regreso a Ítaca. "Entre Escila y Caribdis" (entre la espada y la pared), Ulises prefiere oponerse a Escila, el monstruo de siete cabezas, antes que sucumbir ante Caribdis.

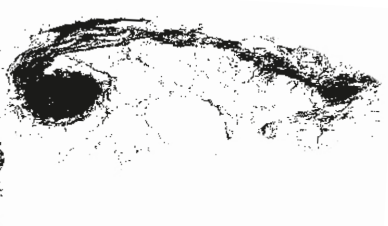
La *Carta Marina* de Olaus Magnus funda una iconografía muy concreta, que será rescatada posteriormente en el relato de Edgar Allan Poe *Un descenso al Maelström* (1841), a su vez una pieza clave en el imaginario en torno al vórtice marino, y continuada con *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), de Julio Verne, en donde se describe con precisión el *Moskenstraumen.* El Moskenstraumen, un canal oceánico del Mar de Noruega, parte de las islas Lofoten y está localizado entre Moskenes y Værøy. Desde el siglo XVI es conocido como un cruce marino muy peligroso para la navegación debido a la fuerza de las corrientes y a la forma peculiar del fondo abisal. Se trata de un estrecho donde se amplifica el giro de la marea y se genera una rotación permanente conocida como el Maelstrom Moskenstraumen. Tanto Poe como Verne sitúan su relato en esta región, ambos mitifican y engrandecen la figura del gran *Maelstrom.* Una parte importante de este proyecto se nutre de la historia, la cartografía, la literatura y la mitología en torno a este fenómeno de la naturaleza, un "estallido general de

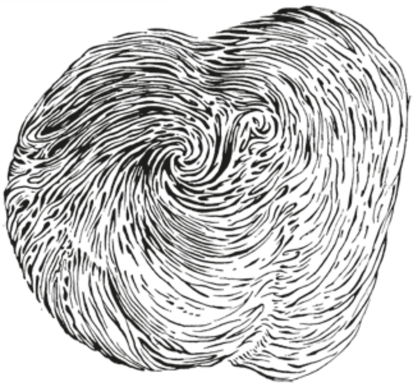
LSTROM

NORUEGA 2011 —— JAPÓN 2013

Zoé T. Vizcaíno







espantosa grandeza donde se gira y se gira vertiginosamente en un movimiento oscilante y tumultuoso que produce un fragor horrible, entre rugido y clamoreo, balanceos y sacudidas desde donde no se puede ver nada con suficiente claridad...", como escribió Poe.

El proyecto. 2011 fue un año crucial no sólo para el desarrollo de Into the Maelstrom. Por un lado, se sucedieron levantamientos y protestas en diversos países árabes; por otro lado, en marzo se produjo uno de los terremotos más potentes de la historia: el que azotó la costa de Japón. Disputas, protestas, inmolaciones, enfrentamientos, rabia y bombardeos convivieron con mareas imposibles que arrastraron ciudades enteras a la devastación mas absoluta. Por aquel entonces, yo estaba leyendo *La guerra de los agujeros negros,* de Leonard Susskind, donde se habla de la Singularidad (región del espacio-tiempo donde la curvatura es tan fuerte que las leyes de la relatividad general dejan de ser válidas), el Horizonte Absoluto (punto de no retorno) y el Horizonte Aparente (posición externa donde los fotones que tratan de escapar son atraídos hacia dentro del agujero negro). Encuentro tantas semejanzas entre los sucesos acontecidos durante ese período y la dinámica de los agujeros negros que no me resulta casual haber decidido adentrarme en esta búsqueda.

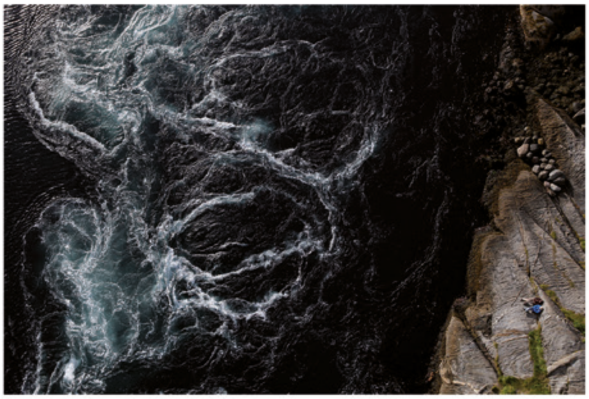
Durante más de una semana y de forma compulsiva, descargué de Internet y archivé vídeos de aquel terrible tsunami. Me interesaban especialmente las grabaciones *raw footage:* la catástrofe en primera persona. Olas irrumpiendo en el asfalto, un desbordamiento líquido que destruía todo a su paso, una corriente negra que arrancaba casas de raíz; tejados, puertas y ventanas flotando entre coches y barcos y restos de todo, un auténtico basurero flotante. No tardé en encontrar esa imagen, tan reproducida después, de la vista aérea de un enorme remolino frente al puerto de Oarai en la prefectura de Ibaraki. Ahí me detuve: en esa impactante espiral gigante que podía tanto ser un remolino como una vista en perspectiva de nuestra propia galaxia. A partir de ese momento me concentré principalmente en la búsqueda y archivo de vórtices marinos, y así fue como comenzó la investigación que acompaña a este proyecto.

El proceso. En el verano de 2011 viajé a las islas Lofoten y a Saltstraumen, y dos años después, durante la primavera de 2013, a la isla interior Shikoku en Naruto, Tokushima, Japón, en busca de los dos vórtices marinos más potentes del mundo. El Maelstrom Saltstraumen y el Maelstrom de Naruto son dos puntos estratégicos del planeta donde se reproduce este fenómeno casi con la misma intensidad pero con un movimiento rotatorio opuesto. La potencia de esta cadena de remolinos depende de la fuerza de las corrientes marinas y éstas, a su vez, de las fases de la Luna. Hice coincidir mis viajes a Noruega y a Japón con las lunas llenas más potentes del año, y realicé los registros a la hora exacta de entrada y salida de las corrientes, cuando el Maelstrom alcanza su máximo esplendor. Cada seis horas, hasta 400 millones de metros cúbicos de agua a velocidades de 40 km/h se precipitan por ambos estrechos. Cuando las corrientes alcanzan su punto álgido, se genera una cadena de potentes remolinos que pueden llegar a alcanzar hasta 10 metros de diámetro y 5 metros de profundidad.

A través del registro fotográfico he intentado retener y fragmentar esa impetuosa dinámica y así incidir en su movimiento complejo y terrible, una especie de síntesis que busca desentrañar una estructura compleja mediante la extracción de su trazo, y así dibujar su geometría esencial.

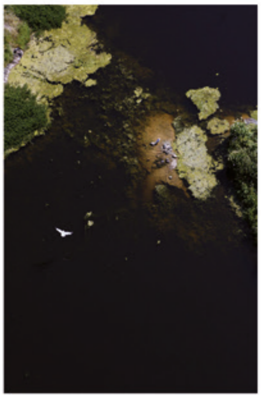
Las imágenes documentan el Maelstrom desde fuera y desde dentro. En un primer momento busqué una mirada cenital que generase un paisaje abstracto y rotundo para luego hacer las fotografías y las grabaciones desde un pequeño barco navegando en el límite de las corrientes o incluso girando con ellas.

El fin último de *Into the Maelstrom* es la visualización simultánea de los dos remolinos marinos más potentes del mundo: el Maelstrom Saltstraumen y el Maelstrom de Naruto, girando en direcciones opuestas. En Japón las corrientes giran en dirección del reloj y en Noruega, en dirección contraria. El movimiento confluye desbordando la imagen y colapsa en un centro imaginario donde la oposición de ambas corrientes genera un bucle infinito. La relación o unión de fuerzas aparentemente inconexas evidencia entonces la dinámica toroidal que fluye en el interior de todo vórtice.


1

2

3


4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

1. Vista aérea desde el puente Saltstraumen, dos personas contemplando el Maelstrom. **2.** Petrificación del movimiento de las corrientes, detalle expuesto en bajamar en la región Saltstraumen. **3.** Ilustración de Harry Clark para el relato *Un descenso al Maelström*, Edgar Allan Poe, 1841. **4.** Vista aérea desde el puente Saltstraumen. **5.** Entrada principal al cementerio de Saltstraumen a escasos metros del Maelstrom, la rotonda consiste en un monolito erigido en centro de un remolino, piedra y césped. **6.** El flujo y reflujo de la marea descubre y oculta cada 6 horas paisajes submarinos como éste, cuando la marea alcanza el nivel mas bajo, se desvela una asombrosa huella tallada en piedra que congela el movimiento interno de las corrientes marinas. **7.** Imagen de archivo, vista de Saltstraumen 1890. **8.** Paisaje submarino. **9.** Detalle de La Carta Marina de Escandinavia de Olaus Magnus 1539, primera representación del Maelstrom (Horrenda Charybdis) en Moskenstraumen. **10.** Límite de Å, vista desde el acantilado frente al horizonte Moskenstraumen. **11.** Paisaje en Å, pequeño pueblo al sur de Moskenes en las islas Lofoten. **12.** Vista de las islas Lofoten desde el barco. **13.** Puente Saltstraumen.

14

15

16

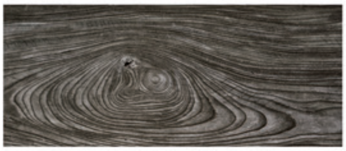
17

18

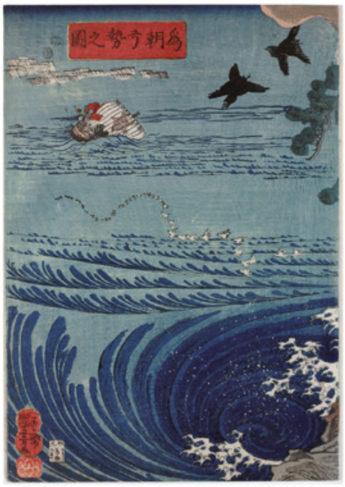
19

20

21


22

23

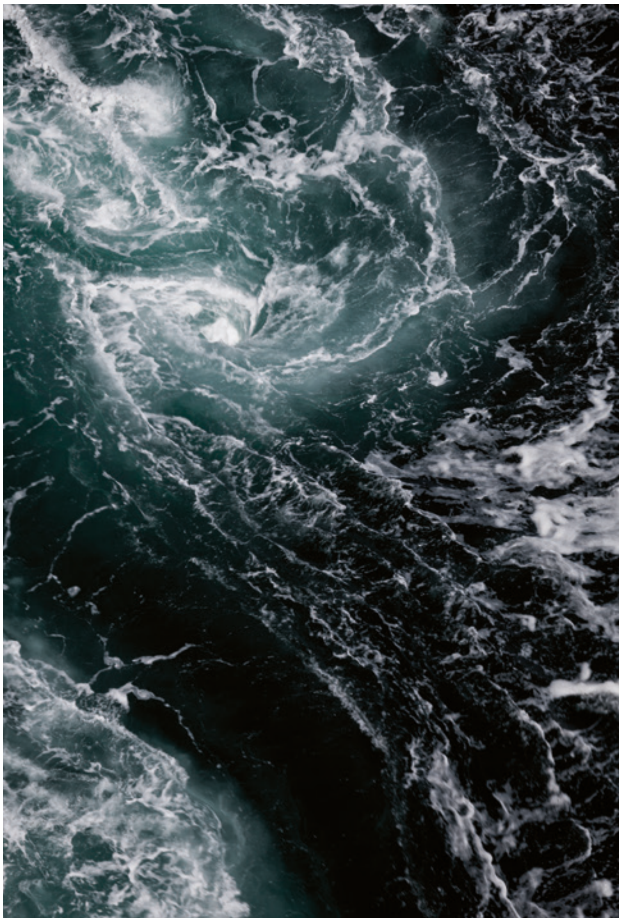
24


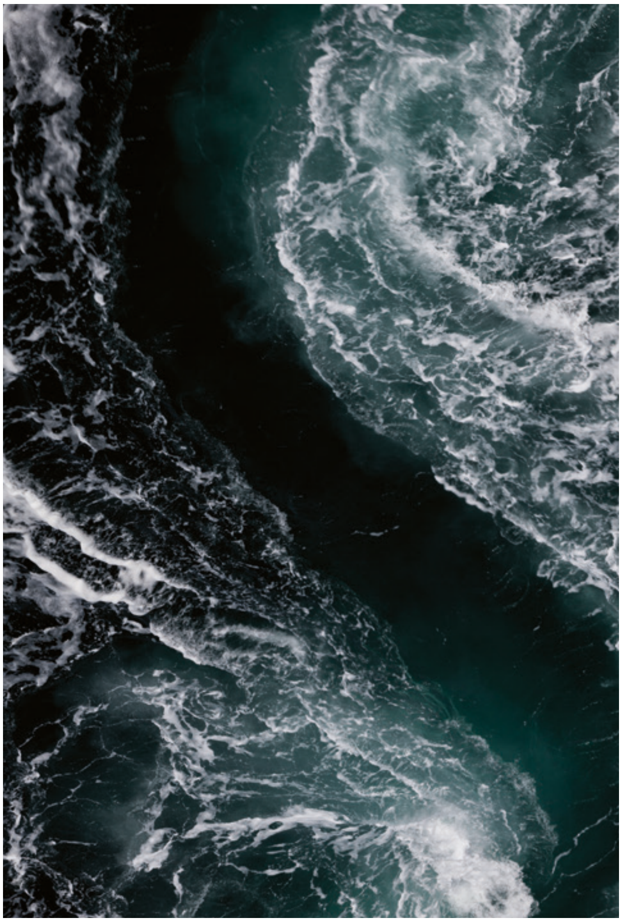
25

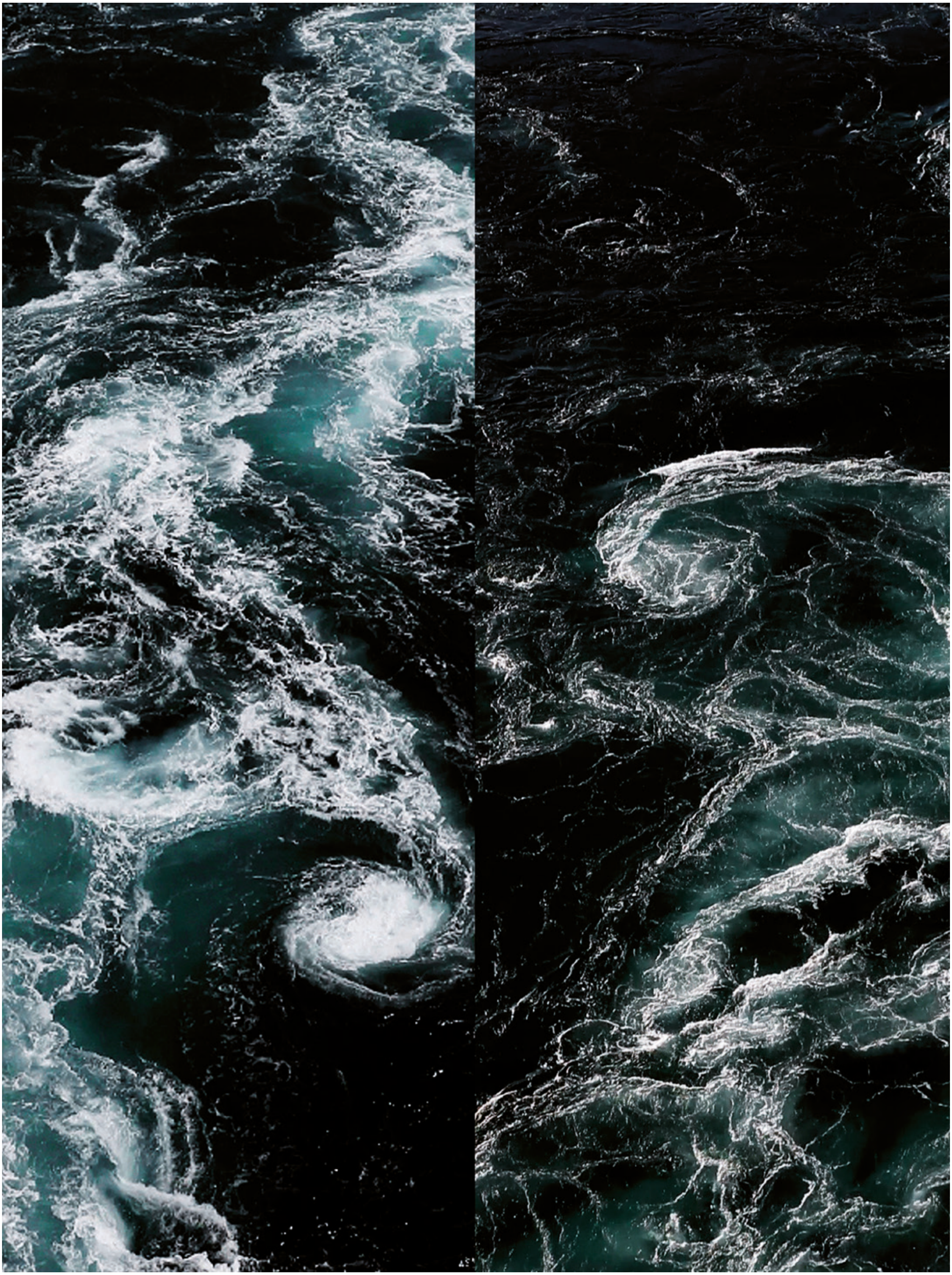
26

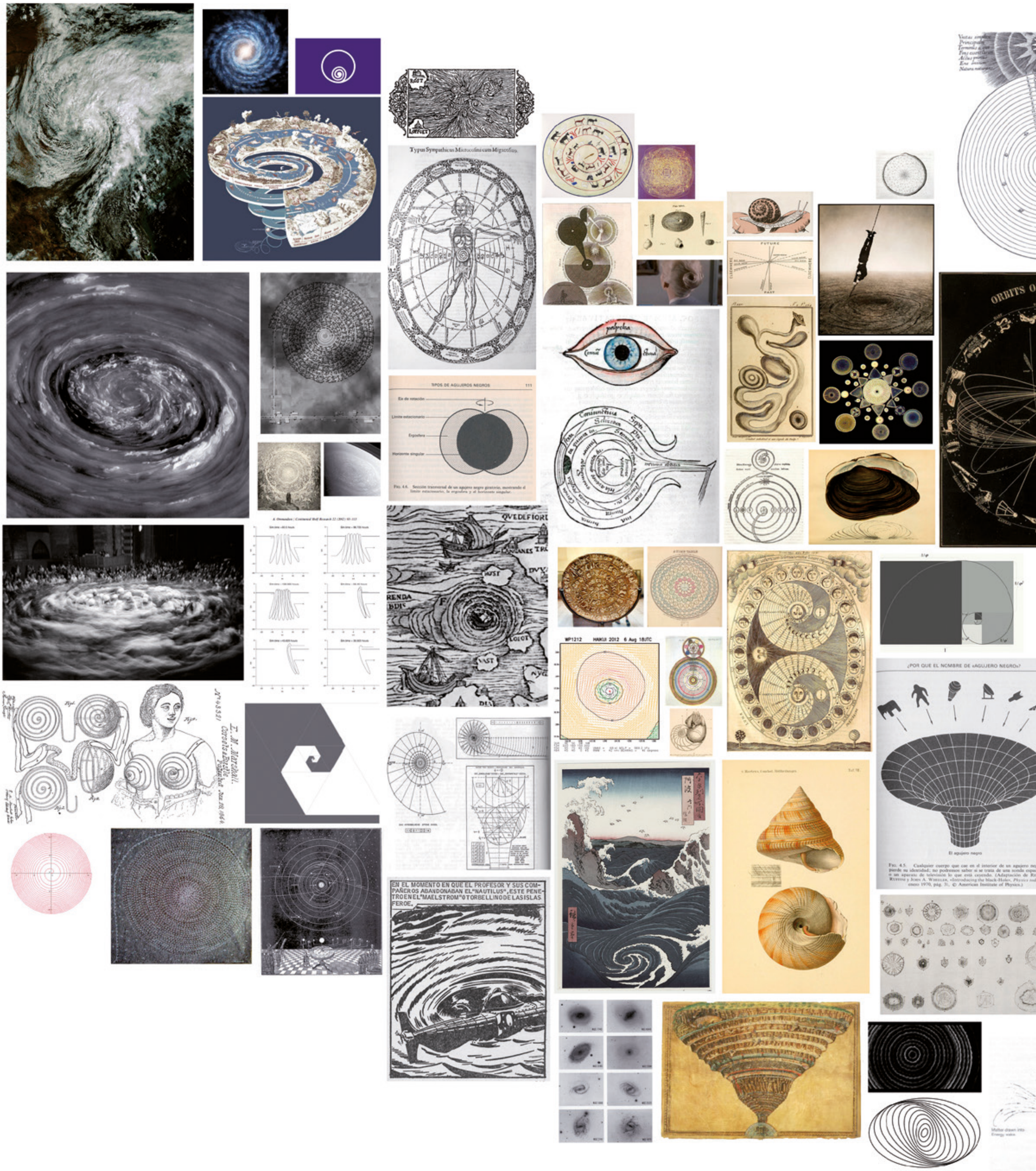
27

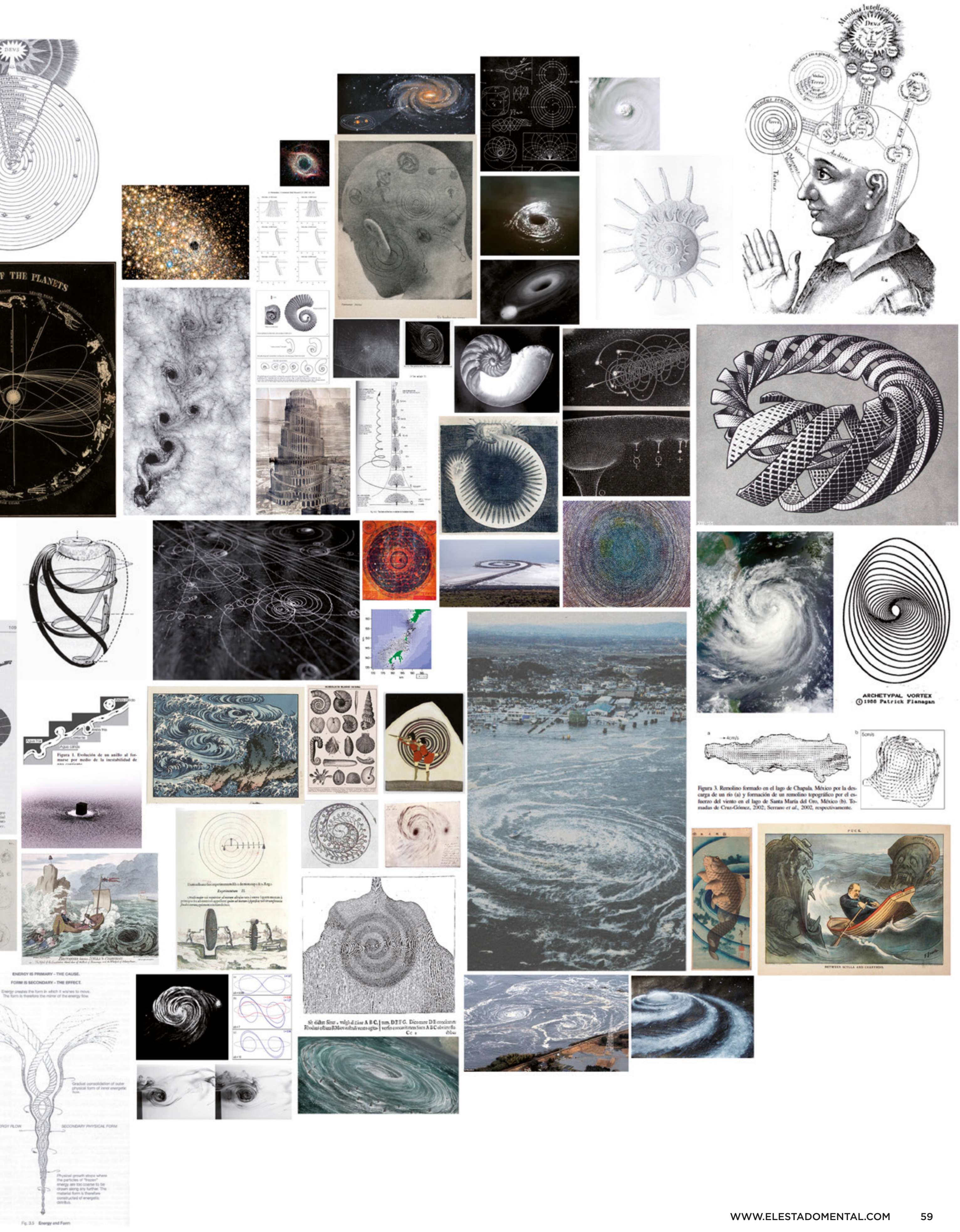
14. Detalle de un jardín japonés, Kioto. **15.** Señalización en Naruto, Tokushima. **16.** Vista cenital de un camino dentro del bosque, Naruto, Tokushima. **17.** Disposición casual (y toroidal) del tofu en mi sopa miso. **18.** Generador de remolinos en el Museo de Naruto. **19.** Dulce típico de Naruto a base de judías rojas. **20.** Alcantarillado en la ciudad de Naruto. **21.** Vista del Maelstrom de Naruto desde la montaña mas cercana. **22.** Fragmento de un pilar de madera en un templo de Kioto. **23.** *View of the Whirlpool at Awa*, de Utagawa Hiroshige, publicado por Okazawaya Taheiji en 1857, pertenece a la colección del Minneapolis Institute of Arts y no está en exhibición. **24.** *Tametomo no Yunzei no zu* (Tametomo fuerza Marcial) es una de las tres piezas que forman parte de un tríptico perteneciente al periodo Edo, realizado por Utagawa Kuniyoshi y publicado por Tsutaya Shogoro alrededor de 1851-1852, forma parte de la colección del British Museum. **25.** Señalización tallada y pintada sobre madera del Uzumaki (remolino). **26.** Vista del Maelstrom y el puente de Naruto. **27.** Encargué al artista Koji Okazaki, especialista en fabricación de sellos de madera en Kioto, un diseño inspirado en el Uzumaki de Naruto con el nombre de este proyecto traducido al japonés.

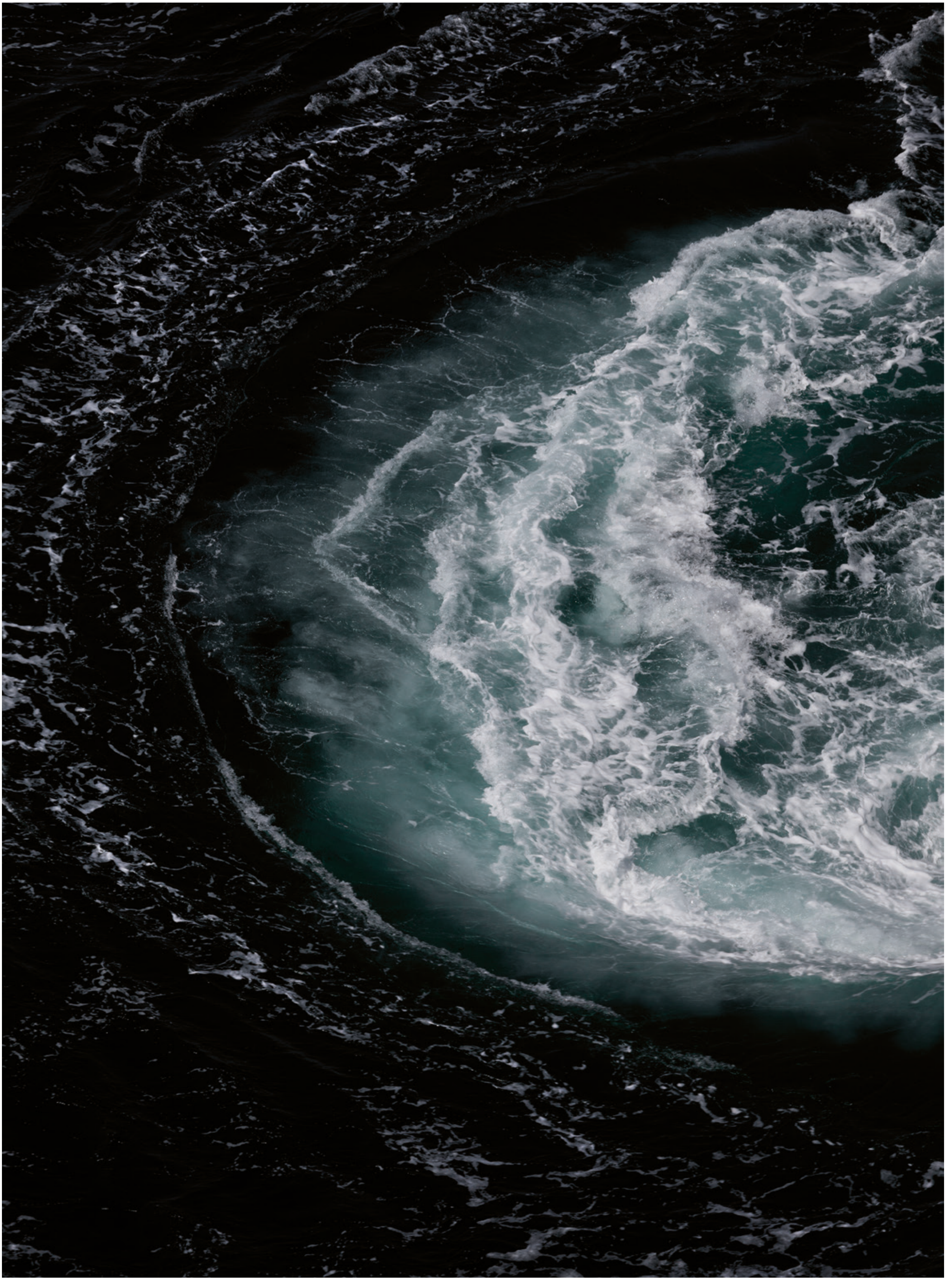


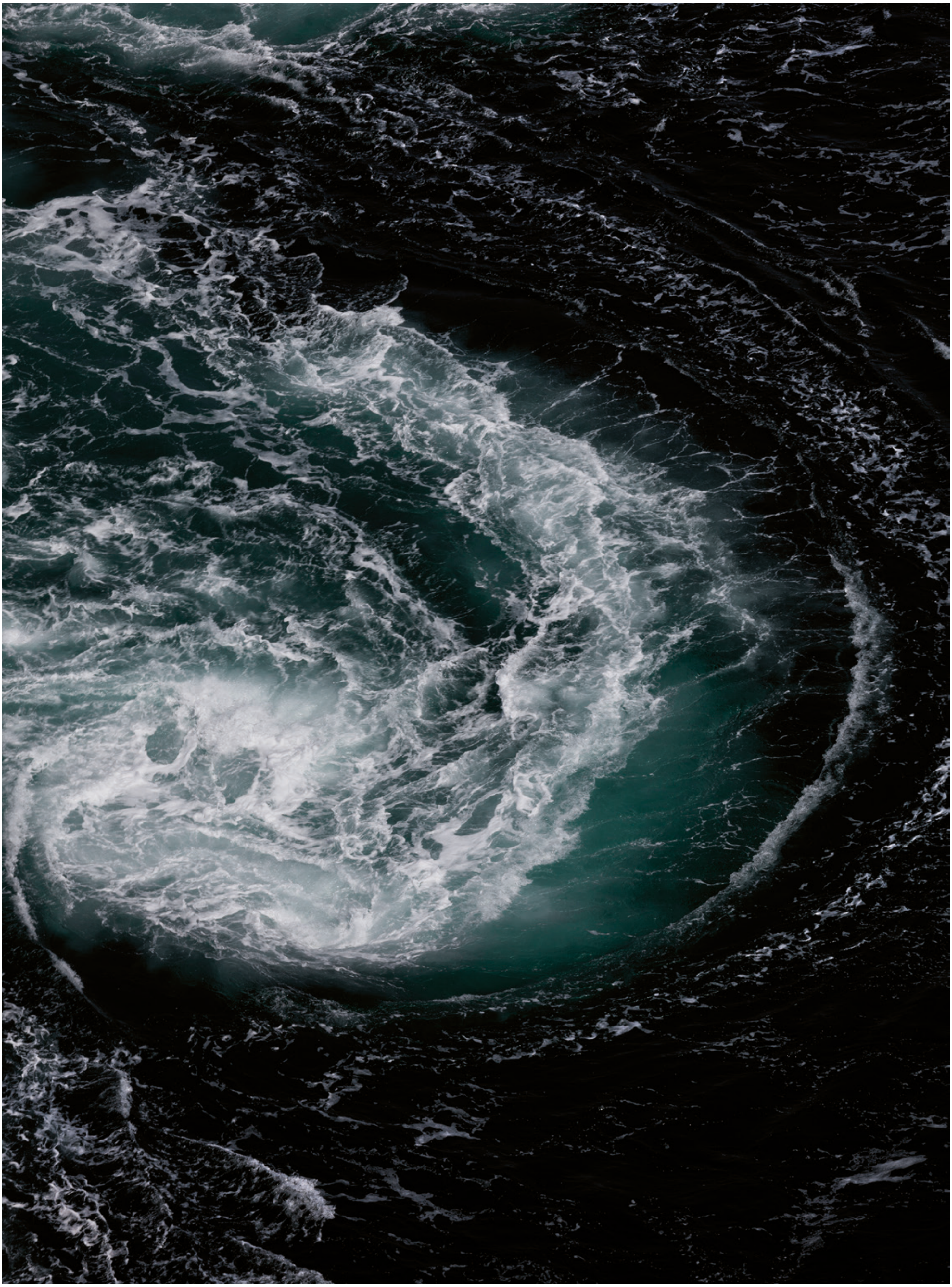


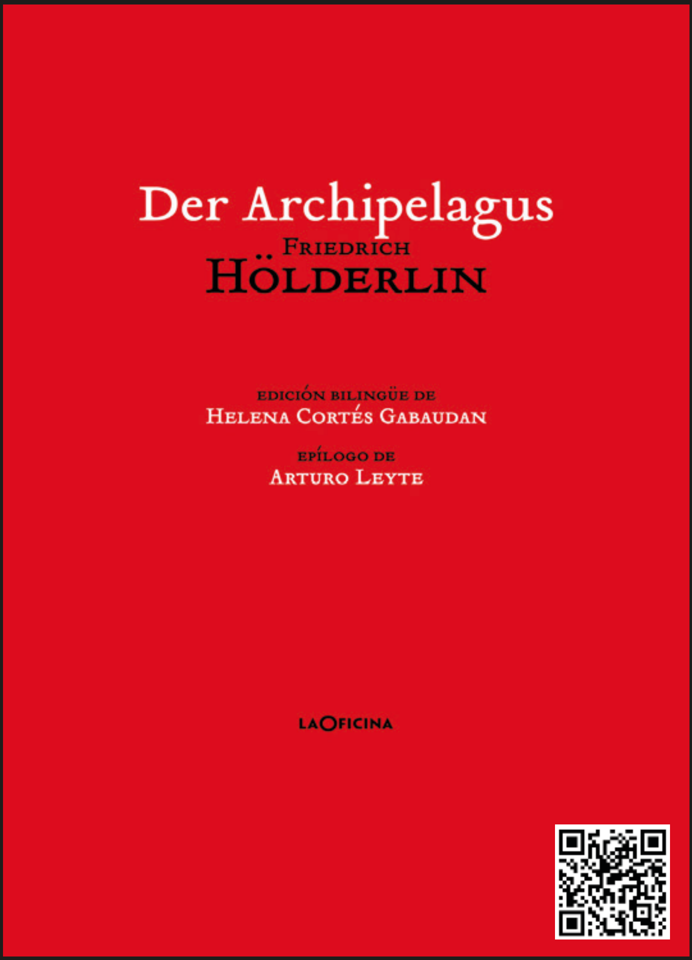



Typus Sympathicus Microcosmi cum Megacosmo
TIPOS DE AGUJEROS NEGROS
QUEDELFIORD
EN EL MOMENTO EN QUE EL PROFESOR Y SUS COMPAÑEROS ABANDONABAN EL "NAUTILUS", ESTE PENETRO EN EL "MAELSTROM" O TORBELLINO DE LAS ISLAS FEROE.
WP1212 HAIKUI 2012 6 Aug 18UTC
¿POR QUE EL NOMBRE DE «AGUJERO NEGRO»?
El agujero negro
FUTURE
PAST
ELSEWHERE


THE PLANETS
ARCHETYPAL VORTEX
© 1968 Patrick Flanagan
Agua fría
Agua cálida
Corriente
Anillo frío
Figura 1. Evolución de un anillo al formarse por medio de la inestabilidad de
Figura 3. Remolino formado en el lago de Chapala. México por la descarga de un río (a) y formación de un remolino topográfico por el esfuerzo del viento en el lago de Santa María del Oro, México (b). Tomadas de Cruz-Gómez, 2002; Serrano et al., 2002, respectivamente.
PUCK
ENERGY IS PRIMARY – THE CAUSE.
FORM IS SECONDARY – THE EFFECT.
Energy creates the form in which it wishes to move.
The form is therefore the mirror of the energy flow.
Gradual consolidation of outer physical form of inner energetic flow.
SECONDARY PHYSICAL FORM
Physical growth stops where the particles of "frozen" energy are too coarse to be drawn along any further. The material form is therefore constructed of energetic detritus.
Fig. 3.5 Energy and Form







TRUE ART LOVERS
101 IDEAS CLAVE

por Manuel Saiz

1 Abarca y devora
2 Acoso de exposición colectiva
3 Acrofobia
4 Ajuste por defecto
5 Alienación de marca
6 Análisis de la tasa de actualización
7 Angustia académica
8 Aplicación por remache
9 Armonización
10 Autonofobia
11 Aversión al Anspruch
12 Barreras de entrada
13 Bastardo efectista
14 Bloqueo del coleccionista
15 Cambio de paradigma corporativo
16 Ceguera pictórica
17 Coeficiente artístico
18 Complejo galerístico-museístico-cultural
19 Condicionamiento galerístico
20 Creacionismo
21 Criptomnesia
22 Crítica destructiva
23 Cuota de pantalla
24 Deriva sociopática
25 Desincorporación
26 Deslocalización déjà vu
27 Determinismo artístico
28 Devaluación de feria de arte
29 Día Internacional sin Arte
30 Discriminación de precios
31 Discriminación positiva
32 Don de Midas
33 Efecto aura
34 Emigración virtual
35 Empuje de posesión
36 Encuadre
37 Ensoñación espacial
38 Error de disponibilidad
39 Escalada
40 Exposición depredadora
41 Falacia del espectador duchampiano
42 Fatiga de bienal
43 Ficción caradura
44 Fisicalidad residual
45 Fricción expositiva
46 Gente corriente
47 Gestalt táctica
48 Gestión de la impotencia
49 Grado cero de la hoja de sala
50 Imperiencia
51 Incrementalismo
52 Índice capital/arte
53 Inflación del soporte
54 Intervalo prematuro
55 Jet set piojosa
56 Joyería entrópica
57 Lascivia estética
58 Ley exponencial
59 Mainstreambility
60 Metástasis arquitectónica
61 Mito de la comunicación
62 Nacionalia
63 Nadar y guardar la ropa
64 Obra de arte lesiva
65 Orgullo autoinducido
66 Ortopedia
67 Panestesia
68 Parresía
69 Pedestalización
70 Pieza
71 Pozo de proyectos darwiniano
72 Precepto de la seducción
73 Prejuicio mainstream
74 Prejuicio optimista
75 Proyección de Van Gogh
76 Público cautivo
77 Punto ciego
78 Punto de conclusión blando
79 Realkunst
80 Rebote xenofílico
81 Reclusión cultural
82 Resiliencia de estado parcial
83 Resonancia
84 Resplandor de Bataille
85 Simbiosis infantiloide con el mercado
86 Síndrome de Babbage
87 Sisifismo
88 Sobreproducción
89 Stajanovismo subliminal
90 Subcontratación radical
91 Subjetivación/objetivación
92 Superobjeto
93 Teoría del malestar
94 Trampa de las becas
95 Trituradora de obra
96 Valor ínterin
97 Variante de mercado
98 Ventaja brillante
99 Ventaja de humillación
100 Vocación flotante
101 Werbung macht frei

ALBERT SERRA ELIGE UNA BIBLIOTECA

Llucia Ramis

El planteamiento es sencillo: pasear con el director de cine por alguna librería o biblioteca de su elección. Serra opta por la biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat Central de Barcelona.

En el umbrío claustro del edificio histórico, sentados en los bancos de piedra junto a un andamio, los estudiantes leen concentrados. Ni apuntes, ni libros, sino mensajes de WhatsApp o lo que suceda en sus redes sociales. Bizquean frente al móvil mientras los taladros perforan la fachada.

Albert Serra llega serio de alguno de esos viajes que lo han llevado a promocionar *Història de la meva mort,* mejor película del Festival de Locarno y, como sus obras anteriores, elogiada o pateada según la sensibilidad del espectador. Estudió aquí, Filología Hispánica. Las lenguas le parecían un coñazo, pero siempre le ha interesado la literatura francesa más que cualquier otra, incluida la española, aunque hiciera su propia versión del Quijote en *Honor de cavalleria*. Lleva una gabardina de cuero, pantalón negro, camisa blanca y tres anillos de oro en la mano derecha; uno en el corazón, otro en el anular y el tercero en el meñique. Gafas de sol.

Nos dirigimos a un aula prefabricada, en un patio al fondo, antaño dedicada a los autores franceses. Ahora es el archivo de literatura catalana. Lástima, a Serra le gustaba ese búnker. Regresamos al edificio central y subimos al primer piso, mientras comenta que, en general, la literatura catalana no le interesa. De hecho, salvando a los poetas del siglo XX, poco tiene que hacer frente a la gran literatura del XIX que se escribió en Francia, Rusia "o incluso Inglaterra". La literatura del XIX es su preferida.

"*La feria de las vanidades*, de William Thackeray, es una obra maestra, mucho mejor que Dickens, a mi modo de ver, aunque parece ser que las otras novelas de Thackeray no son tan buenas. Claro que no he leído a Dickens, así que no puedo opinar, pero nunca me ha llamado la atención", comenta mientras buscamos un plano para ubicarnos.

Serra lee en versión original los libros en francés, idioma que aprendió a pelo, porque "si sabes español y catalán, no es tan difícil". También puede leer en inglés, aunque con menos fluidez y quiere comprarse un Kindle porque incorpora un diccionario y pulsando sobre la palabra que no entiendas, sale traducida. Lo comprará en Estados Unidos, que es más barato. La literatura alemana le gusta mucho, pero no sabe nada de alemán: "Mira que estuve tres meses allí. Fue la estupidez más grande de mi vida, no aprender el idioma". En el festival dOCUMENTA de Kassel de 2012, realizó una película diaria durante cien días; rodaba por la mañana, montaba por la tarde y proyectaba por la noche. El resultado final, titulado *Los tres cerditos* (en referencia irónica a Goethe, Hitler y Fassbinder) dura unas 200 horas y se proyectó íntegro y sin interrupciones.

El plano nos indica una salida de emergencia. Dudamos unos segundos antes de abrir la puerta, no sea que se dispare la alarma. Nada. Subimos por una escalera metálica a una planta en la que las estanterías se sostienen sobre un suelo también metálico de rejilla, a través del cual vemos las plantas inferiores. Da un poco de vértigo. Mientras pasamos por delante de los estantes de literatura inglesa y escocesa, Serra comenta que las bibliotecas ya no tienen sentido. "Es bonito ver todos estos libros antiguos", dice frente a la obra de Jonathan Swift, "pero ahora si los compras en Amazon, te los escanean, los imprimen y te los envían a casa; son un poco caros y siempre hay cosas difíciles de encontrar". Así adquirió él las cartas de la mujer de Thomas Carlyle, escritos sobre la Revolución Francesa, Mirabeau o Beaumarchais, "el de las óperas, *Las bodas de Fígaro* y todo eso".

De repente exclama: "¡Mira cuántas ediciones del *Ulises*!". Siete estantes llenos. Coge una traducida por José María Valverde y dice que el catalán ha dado las tres mejores traducciones de la historia: "El *Ulises* de Joaquim Mallafrè (esto lo dice Jordi Llovet), la *Odisea* de Carles Riba (esto es unánimemente reconocido), y *Tristram Shandy*, también de Mallafrè". Serra ha leído el *Ulises* como casi todo el mundo; es decir, lo ha empezado. Cuenta que, aunque fuera irlandés, Joyce odiaba a los irlandeses. Le gustó mucho la biografía *Mi hermano James Joyce*, de Stanislaus Joyce, y añade que es famosa la traducción que Dámaso Alonso hizo de su *Retrato del artista adolescente*.

Pasamos por delante de los libros de Paul Auster. No le cae bien. Coincidió con él, su mujer y su hija en un hotel de Portugal, en el Festival de Lisboa y Estoril. Le parecieron "demasiado americanos". También estaban Don DeLillo y Coetzee, y a Serra le hubiera gustado hablar con alguno de ellos, pero desconocía su obra y se abstuvo. Tiene en casa la trilogía de Coetzee, pero le falta tiempo; por eso quiere ser millonario, para poder leer más. Por ejemplo, a Jane Austen. Cree que *Emma* le gustaría, "es muy fina, ¿no?", e insiste con *Vanity Fair:* "Es subversiva, pero al mismo tiempo muy clasista, no se entiende cuál es su posición y esto es lo que la hace interesante".

Considera que Mary McCarthy era muy importante, "su correspondencia con Hannah Arendt me gusta mucho. A Christina Stead no la he leído, pero John Waters dice que es muy buena". Al mencionar a Waters, recuerdo esa frase suya que ha popularizado Facebook: "Hagamos que los libros molen de nuevo; si vas a casa de alguien y no tiene libros, no te lo folles".

Albert Serra calcula que tendrá unos seis mil. Vicenç Altaió, que interpreta a Casanova en *Història de la meva mort*, donde se enfrenta a Drácula, tiene unos veinte mil. "Pero la mayor biblioteca privada de Europa es la de Karl Lagerfeld, con más de 200.000, creo que son 250.000". En Internet hay fotos: los libros se apilan horizontalmente en estanterías que forran las paredes del diseñador hasta el techo. Lagerfeld es un referente para Serra, y puede que por eso no se haya quitado las gafas de sol, pese a que la lechosa luz de los fluorescentes deslumbra poco. Como máximo, se deslizará las gafas hasta la punta de la nariz para buscar algo en el apéndice de *Port-Royal*, un libro de Sainte-Beuve, autor que entusiasmaba a Josep Pla.

Pla, que era misógino, recomendaba *Moll Flanders*, "una novela de Daniel Defoe muy bonita y muy misógina". A Serra le gustan Saul Bellow y los dietarios ingleses, de los que destaca los de Isherwood y el dramaturgo Noel Coward. Entonces descubre *Vidas de los poetas ingleses*, de Samuel Johnson, un libro que no sabía ni que existía, y asegura: "Éste me lo compraré, ya te lo digo ahora". Se desabrocha la gabardina, saca del bolsillo interior una libretita granate en la que tiene mil cosas anotadas, y apunta el título y la editorial.

Conoce a fondo la obra de Shakespeare, y su preferida es *La Tempestad*, pero la gente de teatro le aburre. Quizá sea extensible a todo el gremio de los actores. En la última gala de los premios Gaudí sugirió que expulsaran a todos los actores de la Acadèmia del Cinema Català y los llevaran a Guantánamo.

La obra que más le ha influido es la *Historia de la literatura universal* de Martín de Riquer y Valverde. Tiene la edición antigua, de doce volúmenes, le costó cien mil pesetas. "Me la sé de memoria, de verdad. Luego salió la de kiosco, pero no es tan completa." Otro libro esencial y magistral: *¿Qué es la literatura?,* de Jean-Paul Sartre, "el mejor libro didáctico para la introducción al tema".

Volvemos a la escalera de incendios y la puerta se cierra a nuestras espaldas con un sonoro golpe. Subimos un piso.

Sus cuatro autores austríacos preferidos son: Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek y Josef Winkler. Va señalando los libros de Bernhard con el dedo: *El sótano*, leído, *Trastorno*, leído, *Plaza de los héroes*, leído, *La montaña*, leído, *El malogrado*, leído, *Corrección*, leído. *Helada* no lo ha leído porque los del principio no le gustan tanto.

Aunque Handke sea críptico, le gustan sobre todo *Carta breve para un largo adiós*, *La ausencia, La doctrina del Sainte-Victoire* (sobre Cézanne y el paisaje) y *Don Juan contado por él mismo*, que inspiró *Els noms de Crist*, una serie de 14 capítulos y 193 minutos pensada para una exposición del MACBA y que Serra basó en *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León.

Le gustan los diarios de Jünger, pero las novelas le parecen un poco pesadas. A Thomas Mann no lo ha leído, pero dice que *Los Buddenbroock* es el preferido de Jordi Pujol, porque trata el nacionalismo de derechas. Cuando vemos los libros de Hermann Hesse, comenta que hay cosas que sabe que son tonterías desde que era pequeño. Se considera precoz en el buen gusto, y por eso nunca se ha interesado por el autor de *El lobo estepario*. Reconoce que Kafka es importante, pero no le apasiona.

Por fin llegamos a la literatura francesa, como Serra indica, "mi patria espiritual". De Montaigne lo ha leído todo. Y asegura que su conocimiento de las mujeres proviene de *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos. La traducción que hojea es de Gabriel Ferrater mientras explica que su madre y su abuela eran costureras y, de pequeño, le dejaban estar con ellas mientras hablaban, como si él no pudiera entenderlas. "Entre lo que me quedó en el subconsciente de aquellas conversaciones, un poco de *La Princesa de Clèves* y claro, Stendhal y Proust, entendí cómo eran. Pero la obra maestra para conocer a las mujeres es *Las amistades peligrosas*. Aunque las francesas son un poco... bueno, son como los franceses, las más inteligentes del mundo; pero su carácter me aburre".

En casa tiene la obra completa de Saint-Simon, editada por La Pléiade. Me enseña un libro que comentó en televisión, *Leer a Saint-Simon*, "del maestro Carlos Pujol, un retrato muy bueno, porque si lo lees sin conocer su biografía no te queda muy claro cómo era". De Voltaire considera que son geniales sus memorias, sus relaciones con Federico de Prusia y su correspondencia, siete volúmenes en La Pléiade. Él tiene un recopilatorio.

Le hubiera gustado leer *Las confesiones* de Rosseau y empezó las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand. No le queda pendiente nada de Baudelaire, ni siquiera las biografías que le dedicaron González Ruano y Sartre. Por cierto, de Sartre le cuesta encontrar el ensayo sobre Flaubert, *El idiota de la familia,* que según el autor era su obra maestra. Entonces, tesoros de las bibliotecas, aparece aquí mismo, son tres volúmenes.

Nadie ha traducido al Cardenal de Retz al castellano. "Le he dicho mil veces a Jaume Vallcorba que lo traduzca. Es imprescindible. No digo que traduzca a Saint-Simon, porque sería muy caro. Pero esto es genial. Él siempre me responde: 'Ya lo he pensado muchas veces'. Y yo: 'Joder, pero no lo haces!'. Tiene mucho trabajo, pero yo creo que lo hará. Es un libro absolutamente magistral". Dicen que el Cardenal de Retz le dedicó sus memorias a Madame de Sevigné, a quien Proust cita en *A la sombra de las muchachas en flor.*

"Stendhal es muy grande. *La cartuja de Parma* es su mejor novela. La he leído varias veces. Diría que, en la construcción psicológica, Stendhal está a la altura de Proust, y la contrasta con su delicadeza. Hay una traducción muy buena de Carlos Pujol (la catalana es de Gimferrer), pero la que más me gusta es la de Consuelo Berges". Al ver que el traductor de *Rojo y negro* es Just Cabot, exclama: "Gran periodista: estaba loco. Hay muchas cosas suyas que no están reeditadas y tiene mucho interés". Hace unos años, Valentí Soler publicó su biografía *El periodisme silenciat: Just Cabot*.

Serra estuvo a punto de comprar la correspondencia de Proust, pero es muy cara. Tiene 21 tomos. Me enseña *Monsieur Proust*, de Céleste Albaret, una biografía inspirada en su criada, tal vez la única persona que le entendió. Serra ha leído *En busca del tiempo perdido* de cabo a rabo en dos ocasiones, y hasta tres o cuatro los pasajes que más le gustan; por ejemplo, tras la muerte de su abuela, cuando a él le vuelve el dolor. O el fragmento en el que Madame de Villeparisis expulsa a Albert Bloch de su salón.

Céline le aburre un poco, Marguerite Duras no le gusta, Saint-Exupéry "es patético" y jamás lo leerá. Tampoco ha leído a Zola, a Daniel Pennac o Perec. Ni entra en sus planes. En cambio lo ha leído todo de Robbe-Grillet y Philippe Sollers, a quien saludó en una ocasión. Ha leído *La ceremonia del adiós* de Simone de Beauvoir, el *Diario* de André Gide y *Los samuráis* de Julia Kristeva, autora que le gusta mucho. Catherine Millet también le gusta, y una vez cenó con ella y su marido. "Houellebecq es bueno; lo que cuenta es divertido. Me hace gracia su punto de vista." No sabe si Patrick Modiano está un poco sobrevalorado, y destaca dos libros de Paul Morand: *Journal inutile* y *Venises*. Raymond Roussel es bueno, pero requiere esfuerzo.

Llovet le aconsejó la versión en prosa de la *Divina Comedia* publicada por Clásicos Cristianos. Además, Serra tiene una edición ilustrada por Botticelli. Hablamos de *La ruina de Kasch*, de Roberto Calasso y *Los novios* de Manzoni. De Italo Calvino no le interesa nada, salvo las páginas autobiográficas de *Ermitaño en París.*

Le han recomendado a Manganelli y quiere investigar en Internet cuál es el bueno para comprarlo: "Parece que *A los dioses ulteriores* es su libro más famoso, ¿no? Pues habrá que leerlo". Sobre Carlo Emilio Gadda dice que es muy experimental y tiene un gran conocimiento del dolor.

Ha leído mucho a Tolstoi, y reconoce *Guerra y paz* como una de las grandes novelas de la historia. Quiere darle una segunda oportunidad a Dostoievski. Pese a que Gimferrer le dijo que *El idiota* es una obra maestra, él no acabó de entenderla, y *El jugador* le pareció un poco aburrida.

Llevamos una hora y media en la biblioteca, y al ver el nombre de Kundera es como si se sorprendiera un poco. Leyó casi todos sus libros y los ha olvidado, "ha pasado de moda, ¿verdad?". Tal vez las bibliotecas tengan algún sentido, después de todo: son el inventario de lo que no recordabas que sabías. Cree que *Las mil y una noches* le gustaría, y me cuenta que Rafael Cansinos Assens tenía fama de ser bastante jeta: "Dicen que no traducía del original, sino de otras lenguas, y se inventaba algunas partes".

Le gusta Kenzaburo Oé, a quien, recuerda, su padre solía decirle que con esas orejas nunca encontraría mujer. Antes de salir —en la calle brilla el sol—, Serra ve el nombre de otro autor en el apartado de literatura japonesa y sentencia: "Este Murakami es una basura integral, hay que ser muy corto para leerlo".

Llucia Ramis Laloux (Palma, 1977) es autora de los libros *Todo lo que una tarde murió con las bicicletas*, *Egosurfing* y *Coses que et passen a Barcelona quan tens 30 anys*.

EL ACTO DE MATAR

Félix Pérez-Hita

La película de Joshua Oppenheimer y la celebración del genocidio impune de un millón de personas en Indonesia.

Apadrinada por dos grandes documentalistas, Werner Herzog y Errol Morris, nominada este año a mejor documental en los Oscar y en los BAFTA, ganadora del premio del público en Berlín y considerada la película del año 2013 por el diario británico *The Guardian, The Act of Killing* ("El acto de matar", 2012) es un trabajo excepcional por varias razones.

Joshua Oppenheimer (Texas, Estados Unidos, 1974) y su equipo empezaron entrevistando a los supervivientes de las matanzas de Indonesia de 1965-1966, en que se asesinó a más de un millón de personas. Esta tarea se les hizo imposible ya que la policía les interrumpía a menudo, les amenazaba y a veces arrestaba a alguno de sus colaboradores. Entonces decidieron entrevistar a los vecinos de las víctimas, los asesinos que hoy, lejos de esconderse o arrepentirse, se enorgullecen de lo que hicieron entonces, a saber: masacrar a miles de trabajadores chinos simpatizantes con los sindicatos y considerados sospechosos, sólo por ello, de ser comunistas. Matanzas no sólo permitidas, sino alentadas por el Estado indonesio y apoyadas por los Estados Unidos con armas, dinero y entrenamiento. Aquellos criminales nunca habían sido obligados a reconocer que lo que habían hecho era horrible, sino que, muy al contrario, eran tratados como héroes nacionales.

En ningún momento de la película se muestran filmaciones de archivo u otros documentos de la época en que sucedieron las masacres. El director insiste en que el suyo es un trabajo sobre la actualidad. Cuenta que, espontáneamente, los asesinos empezaron a recrear sus propios crímenes en los lugares exactos donde los habían cometido. Horrorizado, pensó que tenía la responsabilidad moral de seguir grabando a los sicarios que se encontrara por el camino: "Acabé viendo las dramatizaciones como alegorías cada vez más estrafalarias de su impunidad". Les propuso ir más lejos en esas recreaciones sucesivas, consiguiendo escenas que han fascinado a Herzog y a Morris y que acabarían siendo la vía por la cual Anwar, el gánster protagonista, adquiriría cierta conciencia de lo que había hecho.

La película se abre con esta cita de Voltaire: "Todos los criminales son castigados, menos cuando matan a mucha gente y al son de trompetas". A media película uno de los entrevistados dice: "Lo que llaman *crímenes de guerra* es algo que definen los ganadores. Yo soy un ganador, así que yo haré mi propia definición". Oppenheimer ha dicho: "Si has cometido esas barbaridades, necesitas una excusa para seguir viviendo con ello. El gobierno les daba esa excusa y se agarraron a ella. Y si no estás seguro de esa justificación de tus crímenes, quizá tiendas a convertirla en una celebración y pienses: 'Lo que hicimos fue heroico'. Y eso que parece falta de remordimientos puede ser, sin embargo, lo contrario".

¿Qué voluntad anima esta película? Según su director, la de poner a los indonesios ante su propia realidad, que ya conocen, para obligarles a reflexionar: "Pero también para mostrar al resto del mundo las cloacas de nuestra realidad. Que todo lo que compramos está producido en lugares como el de la película. Toda la ropa que llevo encima —dice Oppenheimer— está basada en el sufrimiento de la gente que la fabrica, gente atemorizada por tipos como Anwar. Dependemos de gente como esos sicarios para mantener los bajos precios de todo lo que compramos, y lo sabemos. Eso nos incumbe y nos afecta a nosotros también. Nosotros, igual que Anwar, intentamos escapar de esa realidad, de esa conciencia, contándonos fantasías del tipo: estos tejanos los ha hecho Hugo Boss y no unos esclavos".

Oppenheimer defiende el ejercicio de autorrepresentación de sus protagonistas, una de las estrategias más controvertidas de su film: "Está bien utilizar la autoconciencia de los retratados, porque en el momento en que son autoconscientes se representan a sí mismos, y en esa autorrepresentación están todas las historias que se cuentan a sí mismos sobre cómo son y cómo quieren ser vistos."

Los *shows* que van montando los criminales contienen escenas que Werner Herzog califica como "del más auténtico surrealismo". En esto Joshua Oppenheimer continúa la tradición de Jean Rouch: la de pedir a los protagonistas que se impliquen en el rodaje, en cómo representar su propia realidad. Tanto a Herzog como a Morris les interesa el carácter intranquilizador y problemático del documental de Oppenheimer, su ambición de ir más allá de lo que Herzog ha llamado "la verdad de los contables", y contra los documentalistas que muestran las cosas como si éstas fueran perfectamente transparentes y comprensibles sin más.

El gánster protagonista, Anwar, aprueba el film acabado y lo ha apoyado en todo momento. Una de las grandes conquistas del equipo (parte del cual es anónimo por razones de seguridad) fue conseguir que pudiera verse en Indonesia. Una película que ya puede colocarse en la categoría de las que han cambiado significativamente la realidad de la que hablan. Los medios de comunicación indonesios, algunos de los cuales colaboraron en la producción, han roto un silencio de casi medio siglo.

Muchas cosas tienen que cambiar todavía —no sólo en Indonesia, sino en todo el mundo (¡en nuestras vidas cotidianas!)— para que atrocidades como éstas no sigan sucediendo y, si suceden, para que no sean silenciadas (o alentadas en secreto) por repugnantes intereses comerciales.

Félix Pérez-Hita (1967) es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Realizador, guionista y editor de vídeo. Actualmente dirige, con Andrés Hispano, capítulos del programa de televisión *Soy Cámara* (CCCB-La2).

JANDEK
LOS OJOS SIN ROSTRO

Jessica Niñerola

P.O.Box 15375. Houston, TX 77220.
Una dirección postal es la única seña para comunicarse con el representante de Corwood Industries. 74 obras dispuestas correlativamente y sólo tres entrevistas en 36 años todavía no han conseguido responder a esa identidad sin sujeto determinado.

Hay un bar al final de la calle Ashwin Street con grandes ventanales al exterior. Londres, siempre velada por la lluvia y el bullicio, empaña los cristales y cuesta discernir las figuras que habitan dentro. Las formas se diluyen en esos "muchos alguien" encima de un escenario a ras de suelo. La prueba de sonido se cuela entre los carteles pegados en la fachada anunciando una residencia de tres días que empieza hoy. La misma fotografía que la de la portada del álbum *Staring at the Cellophane* (1982): una guitarra absuelta en un rincón, al otro lado un amplificador, y en medio un vacío, como objeto físico, separándolos deliberadamente. Jandek en letras negras y pocas palabras más. "Ése de ahí es su mánager, pregúntale si puedes sacar fotos durante el concierto", me dicen señalando un grupo indeterminado de personas que se arremolinan alrededor de un señor que hace unos minutos acariciaba absorto una guitarra. Ahora mismo sale por la puerta enfundado en su traje negro y un sombrero de ala ancha. Pero resulta que tampoco es.

0814 Día 1

Los hay de dos tipos: los que tienen la mirada perdida y siempre están ausentes, como Baudelaire, ya que el hecho de imaginar el viaje importa más que el viaje en sí, y los que tienen la mirada curiosa, atenta para absorber toda la realidad presente, y para ellos igual que para Rimbaud el viaje tiene que ser experimentado. Las cuencas se hunden bajo el sombrero que pasa a una velocidad fugaz del umbral de la puerta a un lado del escenario. Pertenece al primer grupo, el de los ausentes, y una incertidumbre de metal empieza a caer sobre el ambiente. Se dirige musitando a una chica y otros dos chicos (uno es Justino Saladino, el cantante de los Darwin's Finches, con quien ya coincidió en un concierto del 2012 en Houston), antes de dejarse caer con cierta pesadumbre en una silla en medio del escenario. Como un cirujano, abre su maletín de cuero negro y coloca su recorte particular de letras en el atril en una especie de ritual preciso. La guitarra en su regazo funciona como una máquina del tiempo que practica exorcismos. No se quita el sombrero, su forma de afinar es tocando e invocando a los primeros fantasmas que se arrastran con un *"I used to be valuable…".* Canciones de la primera etapa, pre *Blue Corpse*, completamente inclinado, las seis cuerdas en vertical. Canta "*I am younger…*" pero la voz suena profunda, desgastada, en un juego de identidades hipnótico y agonizante. Se mece abrazando la caja de resonancia de madera. "*I was nothing*", suspiros que se agotan en un *crescendo* inequívoco. Entran el resto de músicos y la chica se coloca en la batería, pequeños golpes en las costuras del bombo mientras la guitarra avanza con la voz "*I think a window is broken*", los acordes acompañan aleatoriamente a modo de sentencias breves, casi insertadas a traición para replantear las letras. *"I see your face in every future"*. La chica se desplaza al piano, el guitarrista a la batería y el bajista a la guitarra. "*Who am I? Tell me. You're wrong*". Todos buscan al hombre del sombrero para interrogarle con la mirada, necesitan alguna señal que les guíe en una atmósfera que se enturbia por momentos. Y él gruñe "*your face, I ate your face. Time for this*": las disonancias encuentran su coherencia. Parten de la imperfección, los sonidos que se añaden espontáneamente al relato. "*I said: what do you want? I said: I don't know*". La cosa se complica. El guitarrista pasa a ser el bajista. El batería y la chica resoplan con dificultad. Entonces ocurre. *"See you later… when I die"*. En un ejercicio de musculatura emocional estallan, pura abstracción en ruido. La voz ahora es ya innecesaria, están literalmente sudando todos. Paisajes estruendosos en los que se puede identificar una repetición en cadencia. Ella empieza a bailar poseída, *deus ex machina*. El bajista parece que trata de arrancar con los dedos las cuerdas. El hombre de riguroso negro se coloca apartado, un mero observador de su propio crematorio. Ella pregunta y el batería responde encogiéndose de hombros. Ella salta a gritar al escenario. Hace ruidos con la guitarra que parecen ecos. ¿Jandek es eso? La pregunta es más bien si podría serlo. Dentro de sus múltiples identidades en constante mutación hay un rasgo distintivo, que le delata a veces, como un organismo vivo que se libera en cada reinvención. Se ríe como una histérica; el hombre del sombrero yace en el suelo junto a ella. Vuelven a ser todos Jandek, él toca con la mano de ella la guitarra, podría servir perfectamente para una de sus portadas. El batería rasca el bombo con una baqueta. *"I talked to the man and he didn't respond"*. Coge y cierra el maletín, haciendo mutis por el escenario. De repente ha terminado. Y el público, desamparado, se pregunta si hay más. La necesidad incipiente de poner en orden todos los interrogantes, una sensación de extrañamiento recién instaurada en el oyente, a la espera de lo que pueda pasar. Por ahora sólo rostros desfigurados, sin identidad.

0815 Día 2

"Anyone out there alone?": ya ha abierto el maletín y esta vez empieza acompañado, con la chica a la guitarra y un botecito de cristal a modo de *slide* para acrecentar los sonidos quejumbrosos. Se balancea entre las letras, más devastado que la noche anterior, y con la crudeza de un blues que sólo acaba de empezar. El silencio se rompe en cuchillas con su voz por momentos atonal y los chirridos del cristal deslizándose por las cuerdas… *"take all this rubbish. Stay your mind clean"*. Saca la armónica que intercala entre susurros pegados al micrófono, clamando por un ser indefinido que ya no está y cuyas huellas hay que eliminar. Con el mismo sombrero negro de ayer, se coloca al piano, que hace sonar como una caja de música estropeada por el paso del tiempo. Hoy Jandek son todos desde el principio, en esa historia de desamor que avanza. *"If you just hold me and don't let me go"* suplica, y el bombo rompe en latidos mecánicos. Los instrumentos le envuelven profiriendo un tumulto de consejos, catalizadores de la memoria, respecto a unos versos donde las preguntas han asolado a las respuestas. *"I want you to love me because when you love me it's like nothing"*. Lo desgarrador del relato lo confiere este existencialismo rotundo en busca de la nada como el "yo" más puro. Cada estado de ánimo es ensamblado por los músicos en un diálogo común: lo múltiple impacta por su unidad. *"I spent a lifetime wondering true time",* los instrumentos se repiten a modo de teléfono que se ha quedado sin señal y no consigue descifrar la realidad. *"I thought I knew you"*. Ante la frustración de no ser correspondido el ser muta y estalla otra vez hasta tocar fondo, tumbado con la guitarra en el suelo. La devastación también tiene final propio. Y bajo ese rostro descompuesto tendrán que resurgir otros. La confusión del primer día cercana al enamoramiento se ha disuelto en el desconocimiento del ser amado, de uno mismo, el paisaje en este instante es el vacío. La chica coge unas flores y sonríe, y así regresan al estallido final de la noche anterior. Cada uno en la sala hace un sonido, conscientemente o sin saberlo, contribuyendo a la historia, transformándola. El batería abandona el escenario descalzo, esos zapatos ya no le sirven. Aunque puede tocar su rostro todavía, las historias que subyacen en él no le permitirán ya ser el mismo. Jandek, satisfecho, cierra su maletín. *"Who says art has to be pretty? Anyway".*

0816 Día 3

Un cirujano trata de restaurar el rostro de su hija insertándole los trozos de otras chicas parecidas a las que mata. El argumento es el de Georges Franju en *Los ojos sin rostro* (1960), una especie de delirio terrorífico que intentaba proyectar la necesidad de "ser" o "volver a ser" en relación a aquello que ha sido arrebatado. La identidad como resultado de todos los tiempos verbales y la confusión entre los mismos. Es el último día y la incertidumbre sobre el *setlist* (si es que existe), la identidad de los músicos (a nadie le sorprendería que apareciesen otros, ya que uno de los requisitos es siempre tocar con músicos locales y desconocidos), o quién es Jandek permanece intacta. Abre el maletín, el de todos los días, aunque podría ser que tuviera varios iguales que va intercambiando, y coloca su poemario en silencio absoluto. Se sienta solo y empieza, aunque nunca sabes cuándo. Aprieta la guitarra contra el oído esperando que ésta le responda mientras la rasga. *"People saying things I don't want to hear"* en los márgenes de la sociedad. La chica hoy está a la batería, jugando con todas las posibilidades sonoras que permiten las baquetas. Le interesa ese

cambio de roles, así el sonido no es predeterminado, se va descubriendo a medida que caen las palabras. La música sin encorsetar, en su estado más crudo. *"Why don't you love me?"* y unos golpes secos responden con desgana. *"Will you be there? Have you been here before?"*... la mayoría de las letras juegan con esa no presencia. El hombre del traje negro es quien aporta el acorde más inclusivo, rompiendo la atmósfera para darle coherencia y hacerla única. Se desplaza hasta la batería y uno de los chicos se sitúa en el teclado mientras el otro se enfrenta al micrófono. Alguien cantando unas letras que no son suyas frente al supuesto compositor, ¿pero quién puede decir quién es realmente? El momento más desgarrador se salda con aullidos que claman *"something beautiful and natural... something beautiful comes alone"*. La atmósfera se tensa, a medida que han pasado los días se hace más difícil de soportar, cada vez más cerca del extremo. El bajo es quién marca ahora el grosor de esa soledad. Sonidos que jamás se repetirán, practican la poesía como las matemáticas, sabiendo que las variantes cada día son distintas y, por tanto, infinitas. *"You can live or return is all the same"*, el teclado suena como si alguien estuviera en otra habitación. *"You don't know anything yet"*. El momento de improvisación al descubierto: para ir quitándose las máscaras acumuladas los músicos son llevados al límite emocional, allí donde el virtuosismo no es relevante. *"Who are you? I can't stop thinking about you except when I'm thinking about myself. What are you doing inside me?"* Y tú empiezas a moverte en la silla, inquieto, haciendo ruido. De una manera determinante, tus pensamientos también pasan a formar parte del barullo. El batería da palmas sobre las teclas del piano, *"What can I be? Someone who plays tennis? A jazz musician? What can I be?"* Silencio rotundo porque todos saben la respuesta. *"Somebody or not."* Y cierra definitivamente su maletín.

Sales más confundido que el primer día, porque ahora tienes más preguntas. Desolado con una cámara de fotos en la mano y "muchos alguien" a tu alrededor. El hombre del traje negro se aleja con otros, sombras suyas o no. El viento de Londres, que antes era lluvia, le arrebata su sombrero, la máscara que esconde su identidad. Va a parar a tus pies, lo agarras para devolvérselo. Y unos ojos sin rostro responden *"Thank you"*.

Jessica Niñerola Tàpies (1986) es licenciada en Derecho y Periodismo, y máster en Gestión Cultural. Es crítica cinematográfica en *Cahiers du Cinéma España* (actual *Caimán Cuadernos de Cine*), ha trabajado en Universal Music y actualmente vive en Londres, donde estudia un curso de comisariado en la Central Saint Martins.

Fotografías B/N de Jessica Niñerola — Fotografías color de Dawid Laskows

¿USTED JUEGA A LA RAYUELA?

Portadas para hilar una discografía

Cuando uno se tiene que enfrentar a tareas titánicas como abordar una discografía por primera vez nunca sabe si debe seguir el orden cronológico de edición o por el contrario otros criterios más aleatorios como la recomendación, el nombre de los álbumes u otros varios. Con 74 títulos, todos editados por Corwood Industries, que corresponden a la cuasi producción de disco por año, uno puede empezar por el principio o por el final, es decir, por donde quiera.

Antes que el autor nació su obra. Con el nombre de The Units editó el primer álbum, pero la existencia de otro grupo con el mismo nombre hizo que pasara a llamarse Jandek. Tras la reseña de OP Magazine, que destacaba "*su lado amateur que lo hacía más atractivo*", empezará una etapa frenética de edición. Ninguna fotografía ni información que contrasten quién está detrás de todo el proyecto. Una dirección postal para realizar los envíos y sus álbumes en crudo, igual que sus portadas. Los títulos de su obra son enumerados de forma rigurosa a partir del 0739, un número y un título escueto. Recuerda a Pollock y Rothko, que utilizaban sólo números para no condicionar al espectador ni los posibles significados: una manera de evitar la tendencia involuntaria de mirar antes el nombre que la obra para tratar de entenderla. Cuando no hay un título o una historia oficial no queda más remedio que buscar una interpretación propia, hacer como si fuera de uno mismo, dejarla viva en cada lectura y apropiación. Y ésta supongamos que podría empezar así, como en *Temor y temblor* de Kierkegaard: "Había una vez un hombre; de niño le habían enseñado un cuento maravilloso (...) Era temprano por la mañana (...)"

0739 *Ready For The House* (1978)
Las Obras Completas de Christopher Marlowe en edición de Penguin reposa en la ventana. La muerte de este autor autor, igual que la de Caravaggio, está envuelta en un halo de misterio, lo que ha generado diferentes teorías contradictorias y múltiples verdades posibles. El principio de incertidumbre es acrecentado por el sillón y la mesa, que representan un salón habitado. Podemos ver un jarrón de flores no marchitas y varios libros, pero no al habitante de la casa. Esa ausencia que está presente se materializa en la voz medio recitada, medio cantada, de las canciones que configuran el álbum. A tientas se acopla a la guitarra para mostrar matices a partir de su crudeza. Sin arreglos, completamente desnudo. En acústico, excepto en *European Jewel*, va mostrando esa melancolía cotidiana propia del blues para ofrecer una escucha poco confortable, plagada de matices. Una declaración de intenciones rotunda: el sonido no procede de un estudio de grabación, sino que se produce de forma esporádica, instantánea, como si estuviera en el mismo salón de tu casa.

0740 *Six And Six* (1981)
Una fotografía de un joven con la mirada inquisitiva despierta las primeras dudas sobre si es la persona que está detrás de las composiciones. *"You are not one but many"*, esgrime en los diez minutos de la pieza central *I Knew You Would Leave* con una voz siempre neurótica y

obsesiva, en trance continuado. Sí la comparamos con portadas posteriores, la fotografía, que podría ser de bolsillo, se presupone de él en su juventud, pero la calidad de la imagen y el uso del blanco y negro dificultan su datación.*"The most whited things fade and emerge to no color. Dust enters into all being and man who came from dust, to dust shall he return"*: estas palabras del tema *Delinquent Words* cierran el álbum, a modo de preludio del resto de álbumes que lo seguirán, dejando en vilo la percepción de que todo en la vida es cíclico. Otro de los caracteres que determinan su obra es el cuestionamiento del tiempo: las letras parecen recuperar fantasmas de un pasado que nunca sabes hasta qué punto están presentes o se manifestarán en un futuro. Uno de sus álbumes más oscuros por su rudeza y el efecto de similitud que tienen unas canciones con otras y que responde a otro de sus rasgos: las variaciones estáticas sobre una misma nota. Una especie de eco en la niebla que podría estar hablando (¿en forma de homenaje también la portada?) a Robert Johnson.

0742 *Chair Beside A Window* (1982)
El sujeto que ya aparecía de cuerpo entero en el álbum anterior *Later On* ahora aparece en primer plano como una apariencia fantasmagórica debido a la sobreexposición de la luz. La fotografía parece aumentada por el grano; algunos señalan que podría tratarse de un recorte de alguna foto grupal. La idea de que se insinúe de forma sutil la presencia de más individuos se recalca con el tema *Nancy Sings*, donde por primera vez se oye otra voz de una mujer. ¿Y si todo lo que habíamos dado por supuesto ahora resulta que no es? La aproximación que supone la portada conlleva más aspectos novedosos en el álbum, como la inclusión de la armónica en *You Think You Know How to Score*, o los pasos de alguien como elemento de discordancia para el conjunto. La improvisación de tres minutos abre otros caminos que más tarde recorrerá en sus piezas instrumentales.

0744 *Staring At The Cellophane* (1982)
Cuando parecía que el espectador/oyente se estaba acercando al sujeto, supuesto propietario del salón del primer álbum, con tres portadas consecutivas que lo muestran a través de un plano medio, general y detalle, éste desaparece: *"Michael Where are you now?"*, pregunta en el primer tema, para regresar a los objetos inanimados. Coge la guitarra borrosa del álbum anterior (*Living In A Moon So Blue*) y la amplía hasta situarla en un lugar vacío. El hecho de remarcar el instrumento sirve de preludio de un álbum más focalizado en la guitarra que en la voz, tal y como demuestran las dos piezas instrumentales: *This Is for You* y *Basic Themes*. Esta portada ha sido utilizada como cartel para anunciar los tres días de su residencia en los conciertos del Café Oto de este año, ya que resume de forma abstracta la peculiaridad del proyecto que se basa en el puro desconcierto, y el sometimiento de los oyentes a una descontextualización constante debido a los sonidos aleatorios que parecen estar interrogándoles siempre.

0745 *Your Turn To Fall* (1983)
Primera foto en color desde el primer álbum, otro salón sin sujeto (¿de otra casa quizás?), y por primera vez podemos percibir la introducción de otro músico a partir de su mención en el tema *John Plays Drums*. Casualmente la batería constituirá el motivo central de las portadas de los dos álbumes siguientes. A partir de entonces Jandek pasa a ser concebido como un grupo de personas. El cuestionamiento de identidades ahora es un campo abierto a la expectación. En *They Knew My Game* su boca pegada al micrófono suena como si se estuviera apagando, entronca así con su concepción del ser sometido a un cambio constante, a veces multiplicado por la falta de certezas y la tensión existencial entre el amor/desamor. A pesar de que las letras son más crípticas y escuetas se percibe una violencia inherente en la recitación de Jandek, casi a golpes de respiración, en un álbum que si bien podría resultar más fácil de digerir, al ser más melódico, termina por convertirse en una antesala abrupta de la desolación.

0748 *Nine- thirty* (1985)
0749 *Foreign Keys* (1985)
0750 *Telegraph Melts* (1986)
Los tres álbumes insinúan una cosmogonía única en blanco y negro que narra el movimiento de los cuerpos. Partiendo de una postura estática, en la que aparece sentado, en el siguiente lo vemos a punto de entrar o salir de una casa y en la otra fotografiado en el jardín. El mismo sujeto en diferentes momentos y lugares, ese factor ajeno que hace que la misma persona actúe de otra manera. El tiempo como mayor alterador de identidades.

0751 *Follow Your Footsteps* (1986)
El joven de las anteriores portadas permanece de pie con una guitarra y mirando fijamente, medio sorprendido en el interior de un sótano. El primer tema abre con una pregunta que parece alegórica (*"What do you want to sing? A song?"*), para engarzar el resto de preguntas que se van sucediendo a lo largo de los trece cortes. En una especie de reencarnación del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, el sujeto lanza esos interrogantes que en vez de resultar liberadores se tornan claustrofóbicos en un alarde de pura introspección. El diálogo es consigo mismo y sus otros "yo". El pasado como una grieta constante en la realidad presente.

0753 *Blue Corpse* (1987)
Un punto de inflexión determinante, para muchos el fin de la primera etapa, se aprecia también en la portada, tan diferente del resto, en las que reinaba una rigidez casi absoluta. En ésta lo vemos paseando por la calle en pleno movimiento, borroso. Elimina la mayoría de las disonancias características de sus trabajos anteriores para utilizar progresiones más reconocibles para el público. Incluso hay una versión de *House of the Rising Sun*. Con letras

que describen la fatalidad de una ruptura, Jandek regresa al estado inicial en acústico/solo, pero después de todo lo sucedido ya no puede sonar igual. Una muestra de sinceridad abrasiva traducida en forma de canciones que funcionan como espejos sin trucar.

0757 *Somebody In The Snow*
(1990)
Primera foto de él en color: se anuncia un cambio de dirección. El proyecto que podía ser tildado de reiterativo se expande hacia una visión más amplia y heterogénea de lo que se podía presuponer. Otra vuelta de tuerca, donde predomina la guitarra eléctrica en la mayoría de los cortes y los instrumentos suenan como si estuvieran en otra habitación. En el último tema, *Walking Home,* nos invita a sentarnos para observar todo lo sucedido, como en una galería de retratos con los que podemos ir jugando según el estado de ánimo: *"I got a mirror, I got a gallery".* La opción de elegir supone una brecha que prepara la incursión hacia paraderos desconocidos, que no tardarán en manifestarse en en sus posteriores obras.

0766 *The Beginning*
(1999)
Después de una serie de fotografías de espacios públicos deshabitados y la fotografía granulada de joven en el *White Box Requiem,* (cuya melancolía previa ha pasado a un estado más minimalista de pura sublimación), con otro giro más el autor nos confirma que no está muerto. Una habitación a oscuras deja entrever una batería, la misma que ya estaba en otras portadas, pero ahora casi sólo se puede percibir su sombra. Algo ha cambiado, y aunque el objeto percibido es el mismo la atmósfera se ha enturbiado, tiene otros matices. Los quince minutos de piano solo que cierran el álbum así lo confirman. Las teclas van moviéndose a un ritmo de experimentación que no tiene nada que ver ni con la pericia ni con la técnica, pero a medida que las notas se suceden la gravedad hace presa en la partitura adulterada. Una y otra vez, como en un loop infinito, va autodescubriéndose en los sonidos que le ofrece el nuevo medio de expresión. La belleza se hace patente en este viaje en espiral que conduce a otro de sus inicios, a un nuevo personaje.

0767 *Put My Dream On This Planet*
(2000)
Una fotografía borrosa deja entrever el cuerpo de una figura humana. Se intuye que pertenece al mismo hombre que transita en el resto de los álbumes. Un autorretrato demoledor acompañado de tres temas a voz sola. Ya no hay batería, ni guitarra, ni piano, absolutamente nada. Desposeído de todo lo recogido en el viaje, se alza en un recitado austero y sangrante con la voz arrugada, ininteligible a veces. *"Vivimos en una época en la que el hombre trata el arte como si tuviera que ser una forma de autobiografía y por ese motivo considera que el retrato revela el secreto de su propia alma, y por eso el artista decide no exhibirlo"* dice el personaje de Basil en *El retrato de Dorian Gray.* Oscar Wilde remarca este concepto en el prefacio de la edición revisada de la novela: *"Es el espectador y no la vida lo que el arte realmente refleja".* Un prefacio que podría servir para esta nueva puerta que Jandek deja entreabierta, una más por descubrir.

0773 *The Gone Wait* (2003)
Las únicas formas humanas, aparte del hombre que se va repitiendo, son los maniquíes de esta portada y los del álbum anterior, *The Place*. En ese escaparate los reflejos son cegadores, la duplicidad marca la estética del arte, y al mismo tiempo acoge este trabajo donde sólo hay voz y bajo. Cada uno de los instrumentos que incorpora suena como si fuese tocado por un aprendiz; la profundidad de su voz contrasta con la frescura del que se enfrenta por primera vez a lo desconocido.

0792 Glasgow Sunday
(cd 2005 y dvd 2006)
Una iglesia al final de una calle con coches en las aceras, como parte de una serie de fotografías de diferentes calles por donde posiblemente Jandek haya transitado. Será su primera aparición pública, en un festival en Glasgow, y el inicio de varios álbumes grabados en directo que serán editados en cd y dvd. Los músicos, en este caso Richard Youngs y Alexander Nilson, no aparecen en los créditos, como es habitual en la filosofía sobre la identidad mantenida por Jandek. Aunque el público ya puede atribuir un cuerpo a los ejecutantes de la música, a la pregunta, más incisiva, de *"¿Quién es?"* responde un organismo con vida propia que muere y renace en cada concierto. Células de un tejido que abre nuevas perspectivas al concepto previo de directo.

0796 *Helsinki Saturday* (2009)
Parecida al resto de series seguidas del nombre de la ciudad y un día de la semana, el binomio entre voz y arpa marca otro hito en la cartografía de los territorios inexplorados del artista. Una reafirmación, más que fundamentada después de los años, que constata la máxima de que es necesario renacer para permanecer vivo.

0811 *The Song Of Morgan*
Nueve discos de piano solo. Un límite más al descubierto. Y un niño parecido al hombre que hemos visto en el resto de fotografías como portada. Como si recogiera el testimonio de *The Beginning*, el primer álbum que incluía un piano solo, para continuar su tesis cíclica. Esa galería de personajes que habita en sus letras para mostrar la sorprendente capacidad de ver todos los reflejos posibles de una misma cara. A través del arte viaja por los caminos que habría podido escoger si la realidad no pareciera tan delimitada.

"Había una vez un hombre; de niño le habían enseñado un cuento maravilloso (...) Era temprano por la mañana (...)", Kierkegaard, una de las obsesiones reconocidas por Jandek en la última entrevista concedida a The Wire (febrero y marzo 2014), cuenta la historia del sacrificio de Isaac. Una frase que abre todos los párrafos sucesivos en los que se introducen pequeñas variaciones en el relato. De esta manera, la historia que parece siempre la misma acoge diferentes significados y posibilidades de interpretación. ¿Pero cuál es la versión original, la completa y definitiva? Quién sabe. Es mejor no tener todas las respuestas.

LO QUE EL CINE PUEDE

Pablo Llorca

El Festival de Cine de Róterdam es un lugar privilegiado para conocer un amplio panorama de la producción mundial más reciente. El director Pablo Llorca analiza la última edición.

Tiene vocación el cine que se hace en la actualidad por reflejar la realidad? Si uno se acuerda de las películas *de autor* que campan por las pantallas —lo que en el extranjero puede encarnar Lars Von Trier y en España Albert Serra, ambos entre otros muchos posibles— la conclusión es que el simbolismo sigue vivo, y es norma incluso más de cien años después de su fundación canónica. Y si se piensa en las películas más comerciales, las de los *señores de los anillos,* los *harrypotter* o los *superhéroes,* desde luego que también. ¿Hay espacio, entonces, para ese cine que trata de involucrarse con la realidad de una manera directa, lo cual no obligatoriamente quiere decir un cine militante? Si hubiera que juzgar por lo que llega a nuestras pantallas la conclusión sería que no, aferradas a ese simbolismo que se supone es lo que el público consume de manera mayoritaria, y aunque de vez en cuando se cuelen títulos como *Oslo, 31 de julio* (Joachim Trier), *Mud* (Jeff Nichols) o *La caza* (Thomas Vinterberg). Un ejemplo notable de eso es que *El lobo de Wall Street,* esperada como un fresco social, en realidad ofrece una distorsión grotesca que convierte en irreal un contexto que no debería serlo. Es más, el entorno alrededor de Jordan Belfort, que debía tener un rol fundamental, está completamente elidido, de manera que al final la película parece la rayadura de unos cuantos majaretas, camellos de marihuana que han desembarcado en Wall Street para esquilmar a clientes y empresas.

No obstante todo ello, existe una corriente que crece —lo cual no quiere decir que llegue a la mayoría de las pantallas— de películas que se involucran con la realidad, y que por extensión son un reflejo de sus sociedades, urbanas en un número abrumador. Para demostrarlo existe un lugar privilegiado que cada año ofrece un panorama indiscriminado y amplio de la producción cinematográfica mundial, el Festival de Cine de Róterdam (IFFR), cuya última edición acabó el pasado febrero. Aloja un abanico de producciones que tiene su mayor riqueza en la heterogeneidad y en la falta de prejuicios, pues no hay cortapisas por la duración ni por las apariencias, por los medios empleados (ricos o pobres) ni por las tendencias que representan, sean ficciones narrativas, películas artísticas o documentales contentos con su condición. Como el programa alberga alrededor de ochocientas producciones hay espacio para todo, aunque el espectador más devoto sólo podrá conocer una parte mínima de la oferta.

De lo que este año había conviene centrarse en un puñado de películas procedentes de lugares dispersos, que sometidas a un análisis comparativo demuestran cómo la procedencia nacional determina, además del contenido, también la forma. Y que no suele ser lo mismo una película hecha en Francia que otra egipcia del mismo año, aunque sus directores pertenezcan ambos a las clases medias de sus países respectivos. Y a pesar de esas diferencias hay un elemento común que une a estas obras y que las distingue de las *películas urbanas* de la década de 1920, consideradas por los ámbitos ilustrados el epítome de cine de la ciudad: éstas, ya lo hemos visto, tratan la ciudad como una reunión de fuerzas abstractas, mientras que el cine actual urbano, a no ser que sea en exceso formalista (al estilo de *Ciudad de Dios,* por ejemplo), tiene a sus habitantes como centro de interés. Habitantes individualizados o que forman un colectivo, pero las personas, en definitiva. En línea con eso, el frenesí de las calles de El Cairo tendrá su reflejo en películas como *Electro Chaabi* (Hind Meddeb) o *Farsh wa ghata* (Ahmad Abdalla). La primera, un documental sobre el surgimiento y fama del mahraganat, una variante local del hip-hop surgida en Ciudad Salam, una barriada pobre de la capital. La segunda, una crónica de un opositor al régimen huido de la cárcel, que vaga por El Cairo en los días de la caída de Mubarak. Aquélla es un documental sin especiales pretensiones formales; la segunda, una ficción que tampoco pretende ser otra cosa. Ambas, sin embargo, reflejan el caos de la ciudad, tanto en la periferia miserable como en el centro, que en la capital egipcia resulta ser un lugar nada apacible. El tráfico, el abigarramiento, lo caótico, las yuxtaposiciones y otras cosas similares están presentes en las dos. Pero todo ello no es sino reflejo de una realidad habitual —el caos cairota—, sumada a un momento de efervescencia que ellas muestran: los días de la revolución egipcia. Las energías de la ciudad no son elementos abstractos sino espejo de una actividad humana concreta, distinta según los momentos (al margen de que el ocaso de la revolución sea reflejado en *Electro Chaabi* de una manera melancólica).

El frenesí de la ciudad de los países en desarrollo se palpa en las películas rodadas en ellos. Dos de las películas brasileñas vistas (*Até ver a luz,* de Basil da Cunha, y *O sangue è quente da Bahia,* de Aurelio Grimaldi) lo atestiguan. Y no hace falta que transcurran en una megalópolis; la segunda tiene lugar en Salvador de Bahía, más pequeña que las grandes ciudades brasileñas. Lo mismo sucede con *Grigris* (Mahamat-Saleh Haroun), una magnífica película de Chad en torno a un poliomielítico que aprovecha la atrofia de su pierna para hacer un baile espectacular. La película funciona como reflejo preciso de las dos ciudades que conviven dentro de un mismo espacio, Yamena, la capital. Por la mañana, Grigris es fotógrafo de estudio, que atiende a clientes como tantos profesio-

Bella Vista, de Vera Brunner-Sung

nales lo hacían antes en todo el mundo, en su local con ciclorama —lugares que al parecer en África resisten—. Su padrastro necesita dinero para una operación quirúrgica complicada, y ahí comienzan las desventuras del joven, en busca urgente de trabajo, que en su caso significa faenas de contrabando. Por la noche, Grigris es el campeón del baile en discotecas. Otro submundo en el que coinciden prostitución, turismo y hombres de negocios extranjeros. Y también los aficionados al baile. ¿Tiene pretensiones la película de reflejar Yamena? Lo desconozco, pero lo cierto es que lo consigue como ningún documental profesional de los años 1920 lo hizo.

Junto a esas películas africanas o iberoamericanas, destaca una de las mejores que vi en el festival, *Bella Vista* (Vera Brunner-Sung), que pese a su nombre original es una obra estadounidense, que transcurre en Montana. El panorama que describe, tanto el físico como el humano, es completamente distinto al de aquellos mencionados. Donde en otros sitios hay abigarramiento y energía, y la colectividad pesa, incluso de manera sofocante, aquí a lo que asistimos es a lo contrario, un mundo donde lo que cuenta es el individualismo. El paisaje urbano que vemos responde a ello y posiblemente sea a la vez causa y consecuencia: el habitual espacio anglosajón de chalés que se desparraman, desconectados entre sí (como sus habitantes) y donde la forma de contactar es el desplazamiento en vehículo privado. Es lo que se encuentra la protagonista de la película, y también lo que ofrece ella misma, una solitaria profesora de inglés para inmigrantes. La película insinúa las diferencias establecidas entre los recién llegados y los habitantes asentados a la hora de relacionarse con la comunidad. En el caso de los primeros hay un sentido, por necesidad y cultura importada, de vínculo con el grupo, mientras que los segundos ya están aclimatados al tipo de vida ligada al núcleo familiar.

Grigris, de Mahamat-Saleh Haroun

Podría hablar de otras películas presentes que ofrecen distintas relaciones de las personas con los ámbitos que habitan, incluida la depauperación social y urbana del West Yorkshire, en la línea tremendista habitual del cine británico, que hay en *The Selfish Giant,* de Clio Barnard. Me gustaría sin embargo centrarme en otra película que ofrece un unto de vista distinto a esa relación dispuesta entre las imágenes contemporáneas y el espacio urbano. Una obra cuyo espacio, aunque muestra ráfagas de las calles donde discurre, es un piso cerrado, una especie de cueva donde se hacinan varias personas. Se trata de *L'escale* y en ella la ciudad está por alusión, como una especie de deseo imposible de alcanzar. Aunque en ocasiones vemos lugares de Atenas, donde se encuentra el inmueble, se trata de sitios peligrosos pues estamos hablando de un puñado de inmigrantes ilegales varados en la capital griega. La obra está dirigida por un director iraní que reside en Suiza, Kaveh Bakhtiari, y trata acerca de personas que dan vueltas por el mundo, para las cuales un destino geográfico pensado es un deseo frágil que puede ser cambiado sobre la marcha. Han llegado a Atenas con el deseo de seguir viaje por otros países europeos, e incluso Canadá, pero serán el azar y las oportunidades (un pariente que aparece, el pasaporte falsificado de una nacionalidad concreta, etcétera) los que determinen su rumbo. Anclados en la casa por su condición de ilegales, escondidos por temor a la detención policial, el documental es la crónica a lo largo de varios meses de un espacio oclusivo donde esas personas se hacinan. El lugar es cerrado y pequeño pero la ciudad exterior, que además se puede oír a través de las ventanas, está siempre presente. Es otra manera de sentirla, y de reflejarla. A la postre se trata de dos urbes: la exterior, por donde la mayoría de los habitantes transita de manera libre, y la oculta, que alberga a muchas otras personas. Un ámbito, este último, que sólo puede ser reflejado por las cámaras pequeñas, manejadas por una sola persona, capaz de dejar el aparato de una manera que pase inadvertido incluso para los propios retratados, que se mueven ante ella sin advertir su presencia.

Pablo Llorca (Madrid , 1963) es licenciado en Historia e Historia del Arte, y su trabajo teórico abarca la escritura, la creación de exposiciones o la confección de programas de cine. Ha dirigido películas como *Jardines colgantes*, *Todas hieren*, *La espalda de Dios* o *Recoletos arriba y abajo* (2013).

Los habitantes del "reality" en Isla Negra. De izquierda a derecha: Pedro Lemebel, yo, Guadalupe, Sergio Parra, Anita, la China y El Chino, todos en la barca de Parra. Foto de Arturo Higa.

OCHO DÍAS SIN LEER

Fabián Casas

Desde acá se ven las rocas inmensas y mar hiperkinético, que golpea una y otra vez sobre las playas de Chile. Estamos en Isla Negra, un lugar en el litoral central del país que empezó a ser habitado por pescadores y pecadores después de la última glaciación. Somos un grupo de seis amigos convocados por otro amigo común para pasar unas vacaciones juntos. Algo así como un *reality* en la casa de la playa. Siempre me pareció que el mundo, en vez de ser un lugar prometedor, era y es un lugar hostil. Y los amigos son los que hacen que se vuelva un lugar habitable. Por eso me causa gracia la pregunta sobre qué libro te llevarías a una isla desierta. Yo a una isla desierta me llevaría un revólver y me pegaría un tiro. Porque los libros, la literatura, a pesar de su práctica aparentemente solitaria, son un acto social, colectivo, para aprender a estar entre los semejantes. Lo curioso es que los primeros ocho días en la casa de Isla Negra me los paso sin leer. Creo que nunca, desde que aprendí a leer, estuve sin hacerlo un sólo día. Para mí abstenerme de leer es como para Michael Douglas abstenerse del sexo. Sin embargo, los días pasan siguiendo a mi hija pequeña por las rocas de la playa, cocinando con los amigos y charlando con mi mujer sobre un viaje que ella quiere hacer a la ciudad de Valparaíso, que está a dos horas de la casa. También sucede un hecho inusitado que me produce un profundo placer. Después de cenar, con los platos de la comida sucios sobre la mesa, todos los comensales nos ponemos a charlar hasta la madrugada. Me había olvidado de este placer. Poder hablar con tus amigos dejándote llevar por la deriva de temas donde todo puede entrar: las películas, los gobiernos, la economía, las canciones, los poemas que hemos leído. Hablamos de manera vertical, profunda, hasta bien entrada la noche. Bajamos a las profundidades del diálogo y ahí nos movemos en una zona insonorizada y lenta, como sucede con la prosa de algunos momentos maravillosos de la obra de Juan José Saer.

Conocí a Pedro, uno de los amigos del *reality,* hace muchos años. Ambos éramos jóvenes y recuerdo estar corriendo a su lado por un techo de una terraza de una galería de Santiago de Chile. Hicimos algunos destrozos aquella vez. Él tenía un grupo con el que hacía *perfomances* artísticas y posteriormente se hizo muy conocido con algunos libros que publicó con relatos, novelas y crónicas. Hace mucho que no lo veía y ahora tiene un agujero en la garganta porque lo operaron de un cáncer. Durante los primeros días en Isla Negra, va a usar un pañuelo en el cuello, para tapárselo. Pero a medida que avance el programa, a medida que las relaciones ganen intensidad y soltura, va a dejar de lado cubrirse el cuello, va a respirar con el agujero, sin problemas, va a hablar como Darth Vader y mi hija, de tres años, le va a preguntar: "¿Por qué hablás con esa voz, tío Pedro?". Y él le va a contestar: "Porque me porté mal y una bruja mala me castigó". Una tarde, mientras tomo café, solo en la cocina, Pedro se sienta a mi lado y me cuenta, a grandes rasgos, su vida. Su infancia en una casa muy pobre, su devoción por su madre y el surgimiento de su sexualidad como algo conflictivo en un país muy conservador. Cada persona es una canción. Algunos pueden llegar a entonarla, otros sólo pueden ser cantados por extraños.

La primera vez que llegué a Chile, los poetas chilenos me dijeron: "Ustedes, los argentinos, son novelistas, nosotros somos poetas". Ahora parece que la nueva narrativa chilena está tratando de modificar esos paradigmas estériles. Hoy en la sobremesa hablamos sobre Pinochet. Mis amigos chilenos se sienten frustrados porque Pinochet entró en el senado cuando abandonó el gobierno y porque murió de viejo, sin ser juzgado. Me dicen: "Ustedes, en cambio, juzgaron a los genocidas, están todos presos". Me doy cuenta de que no siento un orgullo estúpido por una zona geográfica. Acá hoy, de alguna manera, soy chileno. Cuando semanas más tarde camine por los alrededores de La Moneda, voy a sentir una profunda emoción por estar cerca del lugar donde se batió hasta la muerte Salvador Allende. Esa noche, en Isla Negra, le digo a mis amigos: "En Argentina se ha juzgado a los militares, pero jamás tuvimos, como sí lo tuvieron ustedes, un verdadero gobierno de izquierda. Por eso, cuando lo derrocaron, tuvieron que exterminar a Allende, porque era de verdad. Perón, en cambio, que era de derecha y populista, se escondió en una cañonera paraguaya y se refugió bajo el ala de Franco, otro dictador". Allende, les digo a mis amigos, no sólo se defendió a tiros, sino que tuvo tiempo para escribir un poema genial y transmitirlo por radio. Un poema en cual habla de que se abrirán las alamedas para dejar paso al hombre nuevo. Genial.

Fabián Casas (Buenos Aires, 1965) es poeta y narrador. En su obra destacan los libros de poesía *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza*; *Pogo*; *El spleen de Boedo* y *Horla City y otro*; la novela *Ocio*; los libros de relatos *Los Lemmings* y *Breves apuntes de autoayuda*, y sus *Ensayos Bonsái*.

LA AFINACIÓN DEL MUNDO

Juan Manuel Artero

Murray Schafer y el desarrollo histórico del sonido.

Vivimos en una época en la que lo visual prevalece de manera obsesiva sobre cualquier otro sentido. No hace falta poner ejemplos, el lenguaje está plagado de metáforas visuales y nuestra mente conceptualiza siguiendo ese paradigma. Hasta la misma palabra idea, del griego εἴδω, significa "yo vi".

Pero no siempre la visión tuvo esta preponderancia: hubo un tiempo en el cual el sonido era el origen del mundo, dictaba los ritmos de la vida, decidía dónde ubicar ciudades, construía comunidades o indicaba la presencia de un dios. Y es que los espacios visuales y los auditivos son muy distintos. Con la mirada estamos siempre al borde de un espacio que se abre hasta donde alcanzan los ojos, mientras que el espacio sonoro se despliega a nuestro alrededor y nos coloca en un centro imaginario.

La línea y el círculo. Quizá esta diferencia sea una de las razones por las que consideramos a las culturas aurales como estáticas, poco dadas al desarrollo, al contrario que la nuestra, una sociedad de concejales infatuada de la idea de "progreso" y embarcada en una huida hacia adelante perpetua. Afortunadamente, tan empobrecedor afán cada vez se cuestiona más y son ya diversos los frentes desde los que se advierte que la mentalidad de la flecha no tiene por qué ser la única figura que dicte la manera de habitar el mundo. También nos gustan las curvas. Y estar rodeados.

La música es una relación, todos hemos tenido una. Habita en el tiempo y para ser algo más que simple sonido necesita componerse. La imagen, en cambio, apenas necesita tiempo para hacerse presente, y lo peor de todo es que las ideas, los conceptos, se desenvuelven casi siempre en el espacio de las imágenes, un espacio fuera del tiempo, y así nos va. Están sin componer. En consecuencia, nuestro mundo es un mundo más de objetos que de relaciones.

Los paisajes, por ejemplo, ya sean pintados, recordados o fotografiados, caben en un segundo. Los visuales, claro. Pensemos ahora en otro tipo de paisajes y consideremos la pregunta de Lorca en su conferencia *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre:* "¿Por qué se ha de emplear siempre la vista y no el olfato o el gusto para estudiar una ciudad?". Murray Schafer alegaría que "todo cuanto se mueve en nuestro mundo hace vibrar el aire. Si se mueve de tal manera que oscila más de 16 veces por segundo, este movimiento se oye como sonido. El mundo entonces esta lleno de sonido. Escuchen".

Así, al igual que en un momento dado lo que veíamos frente a nosotros dejó de ser campo, pueblo o montaña para convertirse en un paisaje, hoy podríamos decir que lo que nos rodea acústicamente constituye un paisaje sonoro. Ocurre, sin embargo, que este paso no es evidente, pues para que el medio ambiente sonoro se convierta en paisaje hace falta una conciencia, una atención y una comprensión por parte de quien lo escucha, de quienes lo construimos día a día.

Y si nos pusiéramos a escuchar atentamente esta sinfonía terrestre, ¿qué es lo que oiríamos? ¿Podría mejorarse? ¿Añadiríamos o quitaríamos algo? ¿Existiría de verdad un paisaje sonoro al que poder regresar? ¿Qué queremos oír, cuándo, dónde y por qué? ¿Y cómo organizaríamos todo esto?

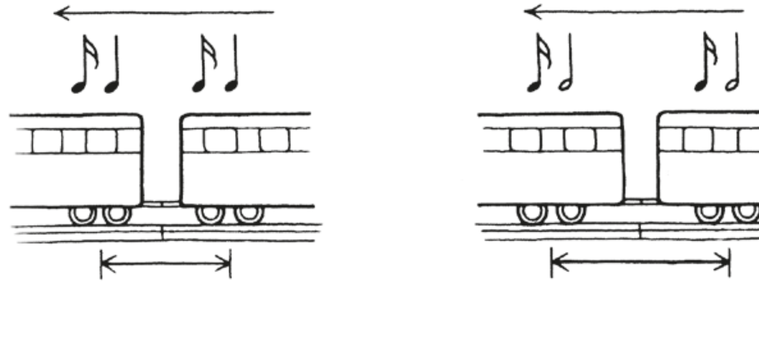
Pues bien, de eso y mucho más trata este libro, de afinar el mundo. Un libro que debiera ser de obligada lectura para arquitectos, músicos, ingenieros, políticos, sociólogos, urbanistas y, ya puestos, enseñado en cada escuela.

A finales de los años 60, y paralelamente al trabajo de compositores como John Cage, a las derivas situacionistas y al Land Art, surge en Canadá, vinculado a la Universidad Simon Fraser, el World Soundscape Project, liderado por Murray Schafer, cuyo objetivo era "investigar el desarrollo histórico del sonido, proponer una metodología flexible que se pueda aplicar a ambientes específicos en cualquier lugar y, en consecuencia, participar en la interpretación del paisaje sonoro mundial como un todo". Y, aunque sus primeras investigaciones estaban destinadas a la documentación de sonidos socialmente significativos o en vías de desaparición y a los problemas de contaminación acústica, pronto se dieron cuenta de que la tarea debería implicar a otras disciplinas y trascender el ámbito académico. Así nació, inspirado por la Bauhaus, el diseño acústico —del que este libro es una perfecta introducción—, el cual aspira a "afinar el mundo" sin resignarse a aceptar como hechos ya consumados ni los sonidos de la vida moderna ni la desaparición progresiva de los paisajes sonoros naturales.

En 1977, y tras varias experiencias en Canadá y Europa, Murray Schafer publica *El paisaje sonoro y la afinación del mundo,* en el que vuelca el resultado de sus investigaciones, escuchas y lecturas, convirtiéndose muy pronto en una referencia internacional. Es a partir de entonces cuando el concepto de paisaje sonoro es plenamente aceptado y se sientan las bases de su estudio, surgiendo nuevos grupos de investigadores que han propuesto soluciones ambientales en todo el mundo. Si bien es cierto que algunos problemas de ruido se han solventado, todavía queda mucho para mejorar la calidad del paisaje sonoro.

Este libro fascinante y enciclopédico tiene la particularidad de hacernos asistir al nacimiento de una nueva disciplina y de invitarnos a explorar un mundo poco transitado. El lector, con ayuda de su imaginación sonora, atraviesa bosques, se acerca a costas y riberas, se rodea de ranas y grillos, y asiste al ruidoso paso del burgo a la ciudad, mientras aprende a clasificar y a reconocer sonidos, texturas y ritmos y, en algunos casos, lamenta con el autor su desaparición. Todo ello de la mano de Virgilio, Dickens, Flaubert, Mann, Tolstói o Kafka, ya que, al no disponer de grabaciones, la mayoría de las descripciones sonoras del pasado han sido inteligentemente tomadas de obras literarias. Tan abundantes son las citas que el volumen constituye una pequeña antología, si así puede llamarse, de literatura sonora.

Excepción hecha de las carencias debidas a la época en que fue escrito, antes de la revolución digital, y de los momentos en que el autor parece añorar un paraíso perdido, el libro de Schafer mantiene toda su vigorosa vigencia. Hoy en día, además de la orientación documental, educativa y reparadora, se ha desarrollado toda una serie de prácticas artísticas tales como el paseo sonoro, la composición de paisajes sonoros o las intervenciones urbanas. Y la continuación natural ha sido la aparición de la ecología acústica, dedicada a "entender las conexiones existentes entre los comportamientos del sonido, del oyente y del ambiente como un sistema de relaciones y no como entidades



R. Murray Schafe

aisladas". En definitiva, una nueva manera de pensar sobre el mundo, en la que éste tiende a contemplarse como un conjunto de relaciones en lugar de como una mera suma de objetos.

Como no podía ser de otra manera, hay un capítulo dedicado al silencio, que recorre santuarios, retiros y ceremonias. Y es que cuando no hay sonido, el oído está más alerta y es el silencio el que trae la música, como en la primera elegía de Rilke:

"[...] pero escucha el soplo,

el mensaje incesante que se forma en el silencio."

La música, de hecho, en algo se parece al miedo: los dos parecen llegar de algún otro sitio, sin ser vistos; entonces la sensibilidad se afina y detrás de cada sonido, de cada articulación, se esconde y extiende toda una red de figuras y sentidos, puesto que la escucha es también construcción de historias, interpretación de signos. Porque el libro no sólo habla de los sonidos que nos rodean. En el fondo habla, sobre todo, de la escucha, de un camino que de alguna manera se ha ido desdibujando desde hace cientos de años y que debemos recuperar a toda costa. Y es que la escucha es siempre escuchar al otro, y en palabras de György Ligeti, "la música no es sólo ella misma, es siempre la imaginación de otra cosa".

Mientras termino este artículo llega desde el Santiago Bernabéu un sonido digno de circo romano, súbitamente interrumpido por la petición a través de los altavoces del estadio de un minuto de silencio en memoria de Adolfo Suárez, que acaba de fallecer. Lo que ocurre es que, en lugar de dejar que acontezca ese minuto en el que todos han de callar para escuchar juntos el silencio, proyectan un audiovisual, convirtiéndolo todo en un espectáculo más. Casi las únicas ocasiones en que nuestras vidas estaban regidas colectivamente por la escucha eran Nochevieja y los minutos de silencio. Ya sólo quedan las uvas.

Y es que hay momentos, melancólicos, en que no podemos estar más de acuerdo con Schafer: "Quizás todos los recuerdos sonoros se conviertan en poesía. Cuanto más velozmente nos arrojan nuevos sonidos, tanto más nos adentramos en los pozos profundos de la memoria para reconstruir ficticiamente los sonidos del pasado, tomándolos en dulces y serenas quimeras".

En otro de los capítulos, tras repasar algunas utopías sonoras —de Tomás Moro, de Francis Bacon...—, subgénero por desgracia poco visitado, apunta una interesantísima pregunta: "Usted, que modelará el mundo futuro, escuche a lo lejos, escuche el futuro dando grandes saltos con su imaginación e inteligencia, escuche hacia delante cincuenta, cien, mil años... ¿Qué es lo que escucha?".

Si hiciéramos una encuesta con esta pregunta, ¿que tipo de respuestas encontraríamos?

Aterrados, no dejemos que Google se ocupe de ello.

Juan Manuel Artero Fernández-Montesinos (Madrid, 1969) es compositor.

Rodrigo La Hoz

POÉTICA DEL ACERO

Jessica Niñerola

Se edita el documental con imágenes de archivo *The Big Melt*, de Martin Wallace, con banda sonora de Jarvis Cocker grabada en directo en el Festival de Documentales de Sheffield.

El espacio deshabitado que trasciende su dimensión geométrica, la memoria y la intimidad de los objetos allí abandonados. Los recuerdos se revelan, según Gaston Bachelard en su ensayo *La poética del espacio* (1958), a través de los lugares que han dejado de ser: es el espacio quien invoca la memoria, y no el tiempo.

El último proyecto del tándem artístico formado por el realizador Martin Wallace y el polifacético Jarvis Cocker se presenta como uno de los platos fuertes del centenario de la industria del acero en Sheffield, al recuperar metraje sobre la producción de este metal del Archivo Nacional del British Film Institute y fundirlo con una interpretación sonora liderada por el *frontman* de Pulp. A pesar del desarrollo cronológico que subyace conceptualmente en *The Big Melt,* al seguir los procesos mecanizados inherentes a la historia y la industria, la ciudad y el plural anónimo emergen como epicentro del relato. Los no lugares, antiguas fábricas ahora en ruinas o edificios que han mutado, son reconstruidos a través de las secuencias restauradas hasta devolverles su identidad física y sonora, es decir, el recuerdo persistente de su origen. No es la primera vez que Jarvis Cocker es responsable de comisariar un proyecto que aúna espacio, sonido y *memorabilia.* En 2010 lanzó un álbum, *A Holiday for the Ears,* en el que a lo largo de trece cortes recopilaba los sonidos ambientales de las trece propiedades que posee la National Trust (fundación que lleva a cabo la conservación y revalorización de monumentos y lugares de interés histórico del Reino Unido). O *Love Is Blue* (1987) su primera pieza de videoarte en la que filmaba con una cámara super-8 un mercado de Sheffield ahora demolido; este trabajo le serviría para entrar en la escuela de arte Saint Martins, donde coincidiría por primera vez con Wallace, con el que terminaría grabando parte de los vídeos para los grupos del sello Warp Records.

Cerca de la transversalidad de territorios, en *The Big Melt,* su última obra conjunta, ambos recogen un legado de imágenes despiezadas de diferente índole que conjugan fotogramas en blanco y negro. Para ello recurren al film animado de 1951 *River of Steel* (sobre cómo se crean las fábricas y los usos del acero) o *The Building of the New Tyne Bridge* (1928) que documenta los peligros a los que se tenían que someter los hombres que ensamblaban el puente, a gran altura. El diálogo entre las texturas visuales no es buscado, el ejercicio estilístico recurre a la disonancia entre el tono pedagógico del conjunto y el relato de las condiciones extremas de los trabajadores que transitan en los versos de "La fàbrica" de Miquel Martí i Pol. La industrialización y la cuestión de si el progreso va hacia adelante o hacia atrás. El hecho pasado como algo que irremediablemente "ya ha sido" y forma parte del "es". En el marco de la apertura del Festival de Cine Documental de Sheffield se grabó en directo el discurso sonoro que acompaña el documental: la arpista Serafina Steer, Richard Hawley, miembros de Pulp, The City of Sheffield Brass Band, un músico tocando una sierra y un coro juvenil obedeciendo a la batuta de Cocker mientras detrás iban desfilando al mismo pulso rítmico los visuales que conforman el documental. Realismo sonoro que remite a la propia discografía de Pulp en los temas "Sheffield: Sex City" (*Intro: The Gift Recordings,* 1993) o "This is Hardcore" (de su álbum homónimo de 1998). Repetición y extenuación a modo de metáfora instrumental, una maquinaria en plena producción descubriéndonos la realidad moderna, un concepto de *soundscape* que incorpora las diferentes formas de escuchar, la relación del oyente con su entorno y las circunstancias sociales que dictan aquello que escuchamos: tal y como Emily Thompson expone en su descomunal estudio *Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933,* el sonido también forma parte de la memoria.

Otros ejemplos de prácticas similares en los que archivos fílmicos o fotográficos funcionan como un "objeto encontrado" que pasa a ser arte, como los *ready-mades* de Duchamp, y se retroalimentan del sonido como dimensión geográfica del recuerdo, han tenido lugar en los últimos meses en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El artista Paul D. Miller (aka DJ Spooky) creó una pieza de música y vídeo basándose en las imágenes de la exposición comisariada por Jeff L. Ronsenheim *Photography and the American Civil War* para *interpretar* en directo, con un cuarteto de cuerda, la guerra civil americana. Otro ejemplo es la obra de Bill Morrison *The Miners' Hymns,* que reproduce la vida de la comunidad minera del noroeste de Inglaterra, yuxtaponiendo material sacado del Archivo Nacional del BFI, del Northern Region Film and Television Archive, de Photography Collective y de la BBC, con la banda sonora creada por Jóhann Jóhannsson. Bachelard ya advertía que "todo espacio deshabitado lleva a la esencia de la noción de casa", única forma de fosilizarlo y detener su deterioro como recuerdo. Una geografía de la cotidianidad que convierte al historiador en poeta.

EL ARTE EN SÍ

Enrique Vila-Matas

— 1 —

Viajar es importante porque te permite escapar de la fatalidad de no moverte nunca de tu poblado y, por tanto, te facilita no tener que ver toda la vida siempre a los mismos tontos.

¿Y qué es un poblado?

Me acuerdo de James Joyce: "Una nación es mucha gente que vive en el mismo lugar".

Viajo mucho y todo eso sin duda incide en lo que escribo, aunque no me ha convertido en un narrador de viajes, sino en un explorador de mi geografía mental, en un narrador de viajes interiores; dicho de otro modo, dicho con las palabras que un loco inscribió hace unos años en la pared del manicomio de Angers: Viajo para conocer mi geografía.

Invitado a participar como "escritor residente" en la Documenta de Kassel en septiembre de 2012, acepté la propuesta pensando que podría profundizar en una región que me interesaba comprender con mayor amplitud: la nebulosa zona de las vanguardias del arte contemporáneo.

Luego sucedió que en Kassel me encontré con una geografía mental que había olvidado, pero que ya estaba en mí desde hacía tiempo, en realidad desde el día en el que, a temprana edad, descubriera que la vida pasa igual que pasa la brisa cuando cae la tarde.

— 2 —

Una obra de arte sólo puede interesarme si no la entiendo mucho y eso me empuja a intentar comprenderla mejor. Y es que si la entiendo a la primera, me aburro de forma letal. Pero esto es algo que me ocurre no sólo con las obras de arte, sino con muchas otras cosas más. A veces paso periodos obsesionado con frases que no comprendo de entrada. Es precisamente lo que me sucedió, no hace mucho, con unas palabras de John R. Russell que encontré en una reseña que él escribió en 1945 comentando un libro de F. O. Matthiessen. En esa nota crítica, Russell decía: "El arte auténtico no habla de cosas, ni sobre cosas".

Me pareció una frase extraña y para mí, durante largo tiempo, constituyó un maravilloso misterio. Hasta que me decidí a terminar con el enredado asunto para poder ir en busca de otros enigmas, y entonces hice lo más sencillo: simplemente abrí el libro de F. O. Matthiessen que Russell había reseñado, y di muy pronto con una excelente pista para comprender mejor aquella afirmación sobre el arte y las cosas. En la página 157, Matthiessen decía que el arte auténtico era en realidad la propia cosa *(the thing)* y que por eso quien mejor había sabido elogiar el extremo vanguardismo de *Finnegans Wake* había sido un crítico de Pennsylvania llamado Widmark, que dijo que si aquella obra de Joyce era absolutamente formidable era porque en ella no se hacía arte *sobre algo*, sino que era el arte mismo, *el arte en sí, la cosa*. Sonaba tan bien aquello que enseguida descarté la razonable idea de que estuviera mal traducido, y me quedé con lo que quise creer que allí se decía. Es más, imaginé una nota a pie de página en la que se aclaraba que "*la cosa nunca habló de cosas*".

— 3 —

Antes de ir a Kassel yo creía que mi relación con el arte se podía sintetizar de un modo convencional recurriendo al absoluto entusiasmo que sentía por el mundo de la creación, por penetrar e instalarme en él, por habitarlo y someterlo, por lograr que la inspiración cristalizara por medio de una atención y una meditación rigurosas y constantes… O recurriendo a la idea de que nada hay como el placer y la capacidad de utilizar de manera creativa nuestro propio temperamento: sentir que tenemos el mundo a nuestra disposición y podemos organizarlo según el estado de ánimo que vaya predominando en nuestro carácter.

Pero Kassel modificó todo eso y hubo un antes y un después de mi visita a *This Variation*, aquel oscuro salón de baile montado por Tino Sehgal en un módulo prefabricado que situó en un olvidado ángulo de un jardín abandonado de un edificio contiguo al Hotel Hessenland (donde precisamente tenía yo un cuarto que había organizado a modo de "cabaña para pensar").

La visita a *This Variation* tuvo un carácter emocional muy fuerte y cabe la posibilidad de que ese impacto lo hubiera podido crear sólo mi cerebro en la oscuridad. El caso es que recuerdo mi primera visita a *This Variation* como si estuviera sucediendo ahora mismo: avanzo con cautela, hundido en unas tinieblas totales, avanzo hacia el fondo del frío módulo que ha instalado allí Tino Sehgal, me adentro en la negrura y no tardo en comprobar, con sorpresa, que en esa oscuridad no estoy solo, pues de repente alguien, a quien no puedo ver y que parece más acostumbrado que yo a la penumbra del lugar, pasa a mi lado y me roza ligera y deliberadamente el hombro. Reacciono y me preparo para oponer cierta resistencia si vuelve a intentar tocarme. Pero esto no llega a suceder. Después, creo notar que la persona que me ha rozado se ha alejado y ahora se dirige, bailando, al fondo del cuarto oscuro y se está reuniendo allí con otras almas que se diría que, al distinguirle en la impenetrable negrura de las tinieblas, abandonan su silencio y comienzan también a bailar mientras musitan leves cánticos extraños, con ecos de Hare Krishna. Entonces, no sé por qué, pienso que hay una boda secreta y medio hippie al fondo de la sala.

—Pero ¿en qué boda pienso? —me pregunto casi en voz alta, quizá buscando ahuyentar a los espíritus que parecen moverse en las sombras.

Y poco después retrocedo. Y conmigo lo hace mi cerebro en la oscuridad.

Voy saliendo del módulo diciéndome que, según cómo se mire, resulta terrible comprobar la importancia de que a uno le rocen el hombro.

—¿Cómo te ha ido? —me preguntan los de afuera cuando salgo.

Me parece difícil comunicarles lo que allí he sentido.

Hoy, más relajado, me atrevería a decirles que me pareció haber estado en un lugar donde no había *arte sobre algún tema u otro* y que en realidad allí con toda seguridad no había nada que aspirara a ser arte, al menos arte convencional. Para mí que, sin necesidad de presentar objeto alguno, simplemente con movimientos, voces, susurros, Tino Sehgal se había limitado a generar instantes que tendían a la desaparición y que sólo existirían en el futuro si los narraba alguien que *hubiera estado allí*.

Como dice Martí Manen, "Sehgal no vende objetos ni documentos, vende momentos y gestos, y el arte deja de ser una propuesta contemplativa para ser vivencial". No puede estar mejor resumido.

¿Y qué más había visto yo en la oscuridad? Que el arte sólo se hallaba en *lo que me estaba sucediendo* en aquel preciso instante y que en realidad *la cosa* —si tal cosa existía— pasaba como el arte y el arte pasaba como la vida.

Horas después, sentado en el bar de la gran terraza de la Orangerie, viendo pasar las nubes y también viendo pasar las horas idénticas a esas nubes, confirmé que *el arte en sí* se hallaba también allí mismo, en aquel espacio de apertura del castillo hacia el gran jardín francés y la nada; se encontraba en el aire, suspendido en aquel momento y suspendido en la vida, en la vida que pasaba como había visto yo que pasaba la brisa cuando pasaba el arte.

De hecho, me pareció ver que vida y arte marchaban juntas y formaban una unidad, algo que se podía perfectamente experimentar en *This Variation*. Era una unidad que, además, tendía a la desaparición.

Quizás había llegado el fin, el momento de decir que las instalaciones de Sehgal, sus happenings, todas sus obras, buscaban pasar, y pasarían. Como nubes. Más que ser, pasaban. Lo mismo podía aplicarse a la vida y al arte mismo y a *la cosa en sí*. Y no había otra, ninguna cosa más, ni siquiera el consuelo de una vanguardia extrema, *sólo lo que allí sucedía*, lo que estaba pasando, lo que pasa.

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) es escritor. Sus últimos libros publicados son las novelas *Kassel no invita a la lógica* y *Aire de Dylan*, las conversaciones con su traductor al francés André Gabastou *Fuera de aquí*, y la selección de sus ensayos *Una vida absolutamente maravillosa*.

los 3 x 7" de...

KIM FOWLEY

SUGAR MAGNOLIA — ***Canyon Cat Castle*** (K & K Entertainment)

*

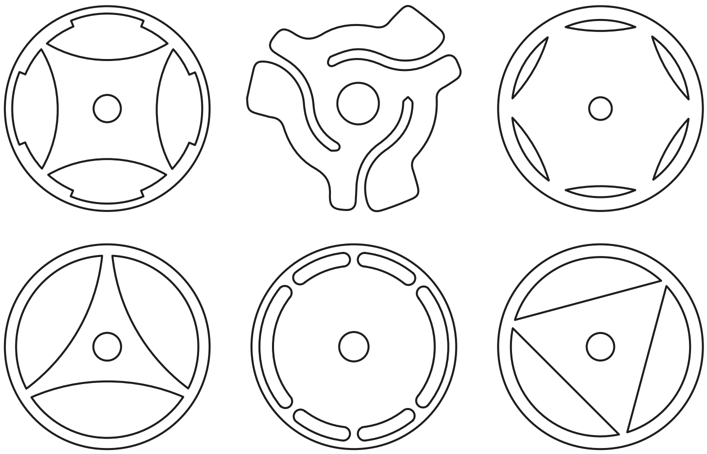
KARA WRIGHT — ***Diamonds Are The Color Of Love*** (Prelude Products)

*

KIM FOWLEY — ***Rock And Roll Wedding*** (Ghosts Of Hollywood)

La primera canción es de un gato que canta con voz humana. La segunda escogida, de una chica parecida a Katy Perry, sólo que más guapa. La tercera canción está interpretada por mí y se tocará en mi próxima boda.

Kim Fowley es el señor de la basura, músico, intérprete y compositor desde que se marchó de su casa el día que Buddy Holly murió. Fowley, productor que amamantó a las pioneras The Runaways, sigue en activo. Muck & The Mires es uno de los últimos grupos con los que ha grabado.



PACO LOCO

JACKSON FIVE — ***I´ll Be There*** (Motown)

*

THE BEATLES — ***Magical Mystery Tour*** (EMI)

*

ELTON JOHN & KIKI DEE — ***Don't Go Breaking My Heart*** (The Rocket Record Company)

Nunca fui demasiado de singles, lo que me gustaba era el long play. Pero si hay uno que me ha marcado de manera especial es "I'll Be There" de los Jackson Five, la primera canción con la que me obsesioné; estaba en un álbum de singles que andaba por casa, donde creo que también escuché por primera vez "Help!" de Tony Ronald. Otro 7" que me marcó fue la edición en single del *Magical Mystery Tour*; era doble, con cuatro o cinco canciones por disco. Increíble. Se convirtió en uno de mis discos favoritos de los Beatles, no sé muy bien donde se quedaría. Por último escojo el single de Elton John y Kiki Dee; me flipa tanto ese tema que no me canso nunca de escucharlo. Desde mi punto de vista es la última canción legendaria de Elton, cuyos primeros discos me parecen básicos.

Paco Loco, nacido como Francisco Martínez hace 51 años en México D.F., es uno de los productores musicales más reconocidos de España. Por su estudio en el Puerto de Santa María (Cádiz) han pasado músicos como Nacho Vegas, Bigott y Triángulo de Amor Bizarro.

LOS CUERVOS DE SANGEN JAYA

(CUADERNO DE TOKIO)

Horacio Castellanos Moya

(1) Shibuya City Hotel. Primera mañana en Tokio. Intoxicado de impresiones. ¿Qué contar? Veo una masa amorfa, de rostros y nombres desconocidos, rótulos abigarrados y signos incomprensibles. Anoche tuve mi primera cena japonesa, con bonito y atún crudos, y una larga sobremesa con sake. En la madrugada desperté con hipertensión; tomé la pastilla y volví al sueño. Un propósito: salir de mí mismo hasta donde sea posible. Otro propósito: no comparar, nada más empaparme de impresiones sin comparar. La oportunidad: formar al observador, hacerlo crecer. Veremos qué dicen los compañeritos del tiovivo.

(2) Pues los compañeritos del tiovivo protestaron anoche. Dormí a saltos. Hablé con S. Los meandros de la carne me atormentaron, como si no me hubiese propuesto evitarlos. La sensación de estar untado en el pasado, cual mantequilla rancia sobre pan viejo.

(3) El hotel está ubicado al pie de la colina de Shibuya, en cuyas empinadas callejuelas pululan los llamados "hoteles del amor", y también bares, discotecas, restaurantes, sexshops. Veo pasar a parejillas tomadas de la mano. Mi entrepierna suspira.

(4) Noche en vela. G. y R. hablaron sobre literatura venezolana en el Instituto Cervantes. Luego fuimos a cenar a un izakaya cerca de la estación Ichigaya. Media docena de chicas muy jóvenes y guapas, alumnas de español de R. en la universidad de Kanda, nos acompañaban. Me senté entre ellas. Erré con los palillos. Hablé mucho. Tener opiniones y querer pregonarlas me hizo sentir imbécil. A medianoche tomamos el último tren hacia Shibuya. Le pregunté a R. si era normal que el profesor saliera de parranda con sus alumnas. Me miró como si yo fuese un extraterrestre. Anduvimos de bar en bar hasta las cinco de la mañana, cuando ellas tomaron los primeros trenes hacia los lejanos suburbios donde viven. Quedé vaciado.

(5) Conseguí apartamento, gracias a R. y a K., quienes ya tenían casi todo arreglado. Mucho trajín en los trenes; transcurrí como zombi. Llegamos a la oficina de bienes raíces luego de salir del laberinto de pasajes subterráneos de la estación Shinjuku. Debo pagar en efectivo, me advierten, nada de tarjeta o cheque, en este país se paga en efectivo. Y debo venir a pagar a esta misma oficina, si no me extravío en el laberinto de la estación, el día 9 de cada mes.

↓

gatefold sleeve

Por Álex Sánchez

VARIOS ARTISTAS /
PETE SWANSON /
VATICAN SHADOW
Anastenaria
(Original de 2008 en echOmusic / Editions Zero; reedición de 2014 en Kemal)

Caminar sobre el fuego en éxtasis, trance y celebración del ritual que une a los griegos practicantes de la religión ortodoxa rindiendo culto a San Constantino y Santa Elena. Esto es, en esencia, la Anastenaria.

El disco que nos ocupa fue grabado en el pueblo de Agia Eleni, Grecia, en mayo de 1979 a modo de *field recording,* e ilustra a la perfección, musical y visualmente, la tradición de la Anastenaria. El documento es sobrecogedor y su escucha, un ritual en sí mismo. Diez cortes en los que las percusiones manuales, la lira traciana y los cánticos (aderezados con el chisporroteo de las ramas ardiendo, de fondo) desarrollan una relación en la que la intensidad es la maestra de ceremonias. Un crescendo continuo, un círculo infinito, un viaje a lo más profundo de una tradición radicalmente cruda, física y espiritual a un tiempo. Al éxtasis por el ritmo y la repetición: los "caminantes del fuego" están listos para llevar a cabo la consumación de una liturgia de siglos de antigüedad. Sendas "intervenciones" a cargo de Pete Swanson y Vatican Shadow sobre las piezas originales cierran uno de los discos más intensamente extraños en lo que va de año. Swanson convierte en retazos rítmicos de ruido blanco y *loop* infinito los temas originales, mientras que Vatican Shadow construye un abstracto muro de sonido a base de ritmo crudo, *drone* y distorsión que lleva las grabaciones de campo a un lugar más extático e inquietante si cabe.

THUMBSCREW
Thumbscrew
(Cuneiform, 2014)

Thomas Fujiwara (batería), Mary Halvorson (guitarra) y Michael Formanek (contrabajo) coincidieron por primera vez en 2011 en el sexteto de Taylor Ho Bynum (aunque Halvorson y Fujiwara formaban ya parte de varias bandas conjuntamente).

La química fue tal que decidieron formar su propio trío y componer específicamente para el mismo (cada miembro aporta tres composiciones en este trabajo). Tras dos años de ensayos, su primer disco como Thumbscrew confirma que, incluso cuando hablamos de géneros como el free jazz y músicas a priori "abiertas" o "libres", el trabajo coral en las composiciones es fundamental si se quiere abordar una obra mayor. *Thumbscrew* lo es.

Los tres creadores de este trabajo de orfebrería son mentes e intérpretes brillantes, pero quizás sea Halvorson la líder no elegida de la banda. Sus progresiones, cambios e improvisaciones son siempre sorprendentes, aunque comprensibles en su complejidad; sus ideas son sólidas, radicales y absolutamente propias. Fujiwara y Formanek crean una potente al mismo tiempo que porosa base rítmica, absolutamente abierta (en la que Halvorson puede dar rienda suelta al torrente de ideas que es capaz de inventar a tiempo real), y la interacción entre los tres miembros del grupo se revela como otra de las claves del porqué de tanta cohesión, de un sonido tan elaborado y bien (de) terminado.

Aquí caben el rock, las melodías casi propias de la canción de autor, la improvisación libre y la composición influenciada por la música clásica contemporánea. Convertir semejante amalgama de estilos e influencias en una trabajo con tanto poso y asequible de principio a fin (aunque requiere, claro está, cierta dedicación por parte del oyente) es la victoria indudable y final de *Thumbscrew.*

SUNN O))) & ULVER
Terrestrials
(Southern Lord, 2014)

Terrestrials es una obra mayor en las discografías de los dos grupos que integran esta colaboración. Aquí Sunn O))) han sido capaces de una concreción y una definición en sus ideas pocas veces escuchada con anterioridad. Ulver, del mismo modo, no se han descubierto tan sólidos y específicos en su discurso desde hace muchos años.

La grabación se concretó tras la colaboración de ambas bandas en la celebración del concierto número 200 de Sunn O))), que tuvo lugar en el Øya Festival noruego en 2008. Tras la actuación, Ulver invitaron a Sunn O))) a pasar la noche grabando en su estudio de Oslo. El resultado de aquella noche de trabajo es el que puede escucharse en *Terrestrials.*

El diálogo se establece a lo largo de tres piezas ("Let There Be Light", "Western Horn" y "Eternal Return") que podrían ser perfectamente tres suites (obertura-desarrollo-conclusión) que completasen una obra más allá de ellas mismas; aquí conviven metal de muy pocas revoluciones por minuto, ambient, jazz, sintetizadores de todas las generaciones imaginables, muros de distorsión de seis cuerdas y la más sofisticada versión de la composición cinematográfica contemporánea. Ulver y Sunn O))) construyen con espíritu artesanal un disco que podría ser un *no-lugar* en el que el tiempo pasa lento; un espacio amplio en el que el silencio es tan importante como el ruido, lo que se dice como lo que no se dice.

Terrestrials es un disco que contentará por igual a fans de ambas formaciones, puesto que las dos conservan su esencia, pero adelantan, sintetizan y construyen un discurso estéticamente más allá de cada una de las partes en solitario. Consiguen, además, inventar un lenguaje común absolutamente único y abrir una puerta a una eventual continuidad que promete resultados de primera magnitud.

Como los propios Sunn O))) se encargan de recordar en cada uno de sus lanzamientos, "el máximo volumen optimizará el resultado final de la escucha". No es broma: los matices, la segunda piel, el subtexto de este disco son casi tan importantes como su superficie.

Álex Sánchez (Barcelona, 1977) estudió Historia del Arte y Humanidades en la ciudad condal. Pasó por el seminario y vivió en Londres, Tokio y Berlín por cortos periodos de tiempo. Allí trabajó en tiendas de discos y escuelas de idiomas. Hoy vive en Madrid y participa en distintos proyectos culturales relacionados con la música.

AMBROSE AKINMUSIRE

The imagined savior is far easier to paint

(Blue Note, 2014)

El anterior trabajo del trompetista y compositor estadounidense, *When The Heart Emerges Glistening* (Blue Note, 2011), ya era una obra poco encasillable en el en sí mismo escurridizo género del jazz contemporáneo. Hip hop, música negra, composición contemporánea y jazz convivían en un ecosistema que Akinmusire se encargó de construir y desarrollar de un modo absolutamente personal.

The imagined savior is far easier to paint (Blue Note, 2014) podría ser este mismo ecosistema después de tres años de evolución y crecimiento del artista que lo creó en 2011. El quinteto original (contrabajo, piano, batería, saxo tenor y trompeta) de Akinmusire se expande en las direcciones más insospechadas: se reduce a un dúo de trompeta y piano, se amplía con cuarteto de cuerdas y flauta, añade a un guitarrista en varios cortes o invita a tres vocalistas a cantar en sendos temas.

El nuevo trabajo del joven trompetista es hasta peligrosamente ambicioso sin pretenderlo. La mezcla de influencias y estilos que se dan cita en *the imagined savior is far easier to paint* nos hace enfrentarnos a su escucha con la misma precaución que avidez. Tras repetidas escuchas, sin embargo, este nuevo disco de Ambrose Akinmusire sale indemne de su propia ambición y nuestros prejuicios. La cosa va muy en serio.

Aquí conviven doce nuevas composiciones que, a medio camino entre el jazz, el pop, la música contemporánea y la música negra, se acercan a una cuadratura del círculo pocas veces intuida. Concebido como un viaje a través de varios personajes, reales o de ficción (o a medio camino entre realidad y ficción), y de las composiciones a las que dan nombre, Akinmusire se mueve con el mismo desparpajo en las piezas de jazz más clásico ("Marie Christie", "As We Fight", "Bubbles (jon williams sublett)", "Vartha"), en aquellas en las que manda el groove ("Memo") o en las que las melodías son más abstractas ("The Beauty of Dissolving Portraits" o la obra maestra del disco, "Richard (conduit)"). Theo Bleckmann firma las voces en "Asiam (joan)", una balada de radical modernidad pop; Becca Stevens canta y recita en una de las piezas más líricas y sorprendentes del álbum, "Our Basement", mientras que Cold Specks pone al servicio de un tempo lento y abierto en estructura su oscura tesitura de soul maldito en "Ceaseless Inxhaustible Child (cyntoia brown)". "Rollcall for Those Absent" es la hermana gemela de "My Name Is Oscar" de su anterior trabajo, en contenido (la defensa de los derechos civiles de las personas de raza negra) y continente (recitados de gran tensión y vocación experimental en su acompañamiento musical). El álbum se completa con una pequeña pieza de jazz de cámara, "J.E. Nilmah", y la compleja e inspirada "Inflatedbyspinning", una composición de Akinmusire para dos violines, violonchelo, contrabajo, flauta y batería.

Su trompeta ejerce como elemento unificador, con vocación grupal más que de líder o solista, y da cohesión, unidad y dota de sonido propio a un disco extraordinario.

(6) El recinto o edificio tiene dos pisos, cada piso con ocho habitaciones iguales y alineadas, a las que se accede por un pasillo interno. Mi habitación está en el segundo piso; es la séptima hacia el fondo. Todo parece prefabricado, hasta las escaleras que se zarandean a mi paso. El material de las paredes semeja el cartón. Las reglas de silencio son estrictas: sé que tengo vecinos sólo por el ruido que hacen al abrir sus puertas.

(7) Me despiertan los cuervos de Sangen Jaya. He pasado mi primera noche en la estrecha habitación amueblada, con baño, cocineta y lavadora, mal llamada apartamento. Recupero fuerzas. Trato de regularizar el sueño. Debo comprar una cafetera italiana, una ensaladera, una lámpara de mesa.

(8) El graznido de los cuervos, a veces agreste, a veces violento, me remonta a aquella ocasión en que recorrí la ribera del río Birs en busca del sitio donde había muerto en mi sueño. Cuando al fin creí alcanzarlo, y recordaba la forma en que ahí me había ahogado, una bandada de cuervos comenzó a graznar en el cielo y a volar en círculos sobre mi cabeza. Un escalofrío erizó mi piel. Me retiré deprisa.

(9) El escritor en su celda, en su torreta. El viejo tema. En mi caso la vida se mueve en círculos. La habitación que ahora tengo me rememora la primera que renté fuera de casa de mis padres, a mis veintiún años, en Madison Avenue, en Toronto. Lo que cierra la curvatura es que ahora me hayan pedido, y me disponga a escribir, un texto autobiográfico precisamente sobre aquella lejana época de mi vida.

(10) Pregunta matutina: ¿qué parte de tu felicidad ordinaria depende de ser alabado? Respuesta: toda.

(11) No puedo abrir una cuenta bancaria hasta que me den mi credencial de residente en la delegación Setagaya. El trámite tardará dos semanas. Mientras, he de llevar mi dinero en un cinturón de seguridad oculto bajo el pantalón, como Rimbaud llevaba el fruto de sus andanzas en el desierto de Abisinia.

(12) Te refocilas en tu flaqueza. Estás desorientado. Quisieras salir corriendo, pero sólo tienes energías para tirarte en la cama.

(13) Esta ciudad es una tentación continua: las colegiales adolescentes visten como uniforme unas minifaldas provocativas, ya sean azul oscuro o a cuadros grises, que dejan al aire piernas tentadoras, motivo de ansiedad para el viejo libidinoso que algunos llevamos dentro. El uniforme se complementa con una blusa blanca, calcetas oscuras casi hasta la rodilla y unos mocasines color vino. R. me advierte que la ley es tremenda, que por nada en el mundo se me vaya a ocurrir tocarle las nalgas a una niña en el metro.

↓

GLENN BRANCA
Lesson No. 1
(Original de 1980 en 99 Records; reedición de 2014 en Superior Viaduct)

Glenn Branca fue uno de los pioneros (junto a Rhys Chatham) en integrar el discurso del minimalismo norteamericano de principios del siglo XX con el rock: la esencia por la repetición y el desarrollo infinito de las estructuras de los temas *meets* power rock instrumental con la guitarra como guía espiritual y estética. Este encuentro fue fundacional de la escena que hoy conocemos como rock experimental y más allá, de Sonic Youth en adelante.

Lesson No. 1 es el primer disco de Branca como compositor en solitario. Contiene tres piezas en esta encarnación discográfica de Superior Viaduct: la que da título al trabajo y dos más que podrían considerarse interesantes ejercicios de estilo a partir de la misma, "Dissonance" (1980) y "Bad Smells" (1982). Esta última fue un encargo para la compañía de danza de Twyla Tharp en 1982, y se publicó por primera vez en un disco de Branca junto al poeta John Giorno ese mismo año. En ella ya aparecen Lee Ranaldo y Thurston Moore de Sonic Youth a las guitarras en lo que podríamos citar como un modelo precursor de los famosos *ensembles* de Branca.

Un tema, una melodía de primera escucha sencilla progresa a través de multitud de variaciones —microscópicas— que indefectiblemente pero sin prisas conducen a un crescendo en la intensidad y complejidad de la composición; las guitarras mandan, la distorsión es el hilo conductor, el rock su ética. El desarrollo del tema termina en lo que podría considerarse su clímax, pero igual que en obras como *In C,* de Terry Riley, o *Spiderland,* de Slint (por citar a un posible padre y a un posible hijo de Branca y su "lección fundacional"), el oyente se queda con la sensación de que la música podría haber continuado para siempre; minimalismo y Fender Stratocaster se encontraban por primera vez y ya no se iban a separar.

El resultado final no dejaba dudas sobre el futuro del free rock: lo tenía todo por delante. Y lo sigue teniendo.

BRIGITTE FONTAINE
Comme à la radio
(Original de 1969 en Saravah; reedición de 2014 en Superior Viaduct)

Actriz, escritora, compositora y cantante, la autora francesa Brigitte Fontaine es dueña de una de las carreras más difíciles de encasillar en la historia de la música francesa. Su carácter polifacético y su afán innovador la han llevado a firmar algunos de los discos más sorprendentes de la canción de vanguardia europea. No obstante, al mismo tiempo, este carácter experimental deja en la mayoría de sus trabajos una sensación de obra inacabada, discontinua, imperfecta. Si hay una excepción a esta afirmación en su discografía, podemos escribir sin temor a equivocarnos que es *Comme à la radio.* Un trabajo sobrio, complejo en los textos, rico en detalles, conceptos sonoros e instrumentaciones, *Comme à la radio* es una obra experimental de fácil acceso. Supone el primer trabajo completo con Areski Belkacem (que después se iba a convertir en uno de sus más fieles colaboradores), y la única grabación de Fontaine con el mítico grupo de free jazz (y tanto más) The Art Ensemble Of Chicago (que en la época, 1968, residían en París). Fontaine recita y experimenta cantando (siempre en francés) a lo largo de los 12 cortes que integran el álbum; repite, omite, desfigura las palabras, y el rango estilístico y literario se estira hasta el infinito: canción de autor, spoken word y poesía cantada, folk de influencias árabes y africanas, jazz de inspiración libre, ambient orgánico...

Malachi Favors, Roscoe Mitchell, Leo Smith, Joseph Jarman, Lester Bowie y sus secuaces (con la inestimable colaboración del —en esta ocasión— genial Areski, que aporta multitud de instrumentos exóticos y acompaña en ocasiones a Fontaine en las voces) dotan del mejor, más extraño, sólido y personal acompañamiento del que haya disfrutado jamás la autora francesa. Como no podía ser de otro modo, Brigitte Fontaine aprovechó la oportunidad y firmó su mejor trabajo al tiempo que una de las obras capitales de la vanguardia europea de todos los tiempos.

SUN KIL MOON
Benji (Caldo Verde, 2014)

Benji es el séptimo trabajo de Mark Kozelek bajo su alias de Sun Kil Moon. El que fuera líder de Red House Painters en los años 90 cuenta hoy en su haber con una extensísima obra bajo su propio nombre que en la mayoría de ocasiones interpreta solo, a guitarra y voz. Sun Kil Moon es el "formato banda" de uno de los mejor escritores de canciones de los últimos treinta años. En *Benji* acompañan a Kozelek (que se encarga de guitarras, bajos, xilofón y voces) Steve Shelley (Sonic Youth) a la batería y Owen Ashworth al Fender Rhodes. El ilustre Will Oldham aparece en tres de las once canciones como invitado a las voces.

Estamos ante una de las obras fundamentales de Kozelek, un disco excepcional por varias razones. Encontramos en él algunos lugares comunes en su autor (que escribe la letra de las 11 canciones que conforman el disco, y la música de 10 de ellas), pero las cotas de intensidad son inéditas hasta la fecha. El clásico formato de canción sin estribillo con letra extensísima y vocación claramente narrativa llega en *Benji* a un lugar pocas veces visitado. Aparecen los sospechosos habituales de Kozelek: las calles de su infancia, las ciudades de su adolescencia y sus institutos, las mujeres que quiso (por más o menos tiempo), unos padres omnipresentes, las largas giras mundiales y sus encuentros furtivos, las referencias literarias, musicales y familiares, su personalísimo sentido del humor, los nombres propios y la muerte, siempre al acecho...

La calidad de su poesía y su manera de contarla, su lirismo y su dramática ingenuidad encuentran en la voz de Kozelek (que sólo le pertenece a él, de una profundidad y tristeza insondables) su único modo de transmisión posible. Aquí sus melodías suenan nuevas, frescas como el primer día; sus guitarras poseen una profundidad que sólo otorgan los años y las horas de escucha y práctica; tiene sonido propio. Bajo, batería y Fender Rhodes dotan de espacio de crecimiento y búsqueda a unas composiciones que se acercan peligrosamente a la perfección del formato canción con independencia del tempo: baladas ("Carissa", "I Can't Live Without My Mother's Love", "Truck Driver", "I Watched The Silm The Song Remains the Same", "Micheline"), medios tiempos ("Dogs", "Jim Wise") y los cortes más rápidos ("Pray For Newtown", "I Love My Father", "Richard Ramirez Died Today Of Natural Causes", "Ben's My Friend") poseen marchamo de clásicos instantáneos por igual. Aquí suena América y el mundo a través de ella, suenan el grano y el movimiento de las fotos que ilustran *Benji;* suena Kozelek, quizás, más cerca de la eternidad de lo que nunca estuvo.

DISCO DEL MES (II)

RUTH WHITE

7 Trumps From The Tarot Cards And Pinions

(Original de 1968 en Limelight; reedición de 2014 en Black Mass Rising)

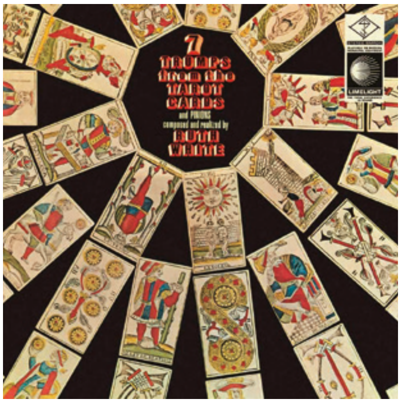
Flowers of Evil

(Original de 1969 en Limelight; reedición de 2013 en Black Mass Rising)

Desde hace aproximadamente cinco años, la electrónica experimental a partir de sintetizadores modulares analógicos y de la investigación de los infinitos espectros sonoros del tratamiento de la cinta magnética vive un momento de gran presencia en nuevas ediciones y reediciones de trabajos de pioneros del género.

El caso de Ruth White es singular por varias razones: en primer lugar, porque es una de las pocas mujeres (Eliane Radigue, Delia Derbyshire, Daphne Oram o Ursula Bogner podrían ser otros ejemplos de que, en este caso también, la excepción confirma la regla) en un mundo claramente dominado por la presencia masculina. En segundo lugar, porque habiendo cursado estudios regulares de música (composición, piano), se dedicó primero a la docencia y sólo posteriormente, con la irrupción del celebérrimo sintetizador Moog a principios de los años 60, investigó las posibilidades de experimentación del nuevo descubrimiento. Finalmente, porque combina una obra de lo más antagónica, puesto que compuso piezas de clara vocación didáctica para niños y también dos clásicos del underground de la primera electrónica experimental de una oscuridad aterradora: *Flowers of Evil* (en la que recitaba y componía, con todo el aparataje analógico a su alcance, su oda particular a *Les Fleurs du Mal,* de Charles Baudelaire, editado en 1969) y *7 Trumps From The Tarot Cards And Pinions,* un trabajo de una modernidad sin concesiones en 1968 que no ha perdido un ápice de su radicalidad conceptual y sónica en 2014.

Ambas obras podrían considerarse complementarias: se publicaron en años consecutivos y comparten estética, oscuridad, misterio y experimentación. La diferencia fundamental es la presencia de la voz de White en *Flowers Of Evil* y su ausencia en *7 Trumps From The Tarot Cards And Pinions.* Los dos discos son inquietantes por igual, pero en la encarnación instrumental, White dispone de más espacio para explorar los límites de expresión que ofrecían sus sintetizadores. Son dos trabajos de clara vocación composicional y una búsqueda intencionada de atmósferas cargadas de simbolismo y misterio. En su personal homenaje a Baudelaire, las composiciones están al servicio y actúan más de inquietante acompañamiento de los recitados de White, mientras que en su disco dedicado al tarot, las cotas de abstracción a las que dan acceso los corazones instrumentales de todas las piezas dibujan un paisaje más desconocido, irreal y apocalíptico: aquí no hay ni una flor del mal a la que agarrarse.



(14) Me percato de que padezco una crisis de estilo, traspié de la sintaxis.

(15) Amanece minutos antes de las cuatro y media. La temperatura no desciende en la noche: se mantiene el calor húmedo y pegajoso.

(16) La presencia de los cuervos al amanecer es abrumadora. Sus graznidos, fuertes y hasta desgarradores, comienzan con el primer resplandor, y se imponen sobre el ruido de los autos y la gran ciudad.

(17) Has venido a esta ciudad a observar tu locura, a comprenderla, si la suerte está de tu lado. Si no lo está, sólo quedará la locura.

(18) R. no tiene teléfono celular, dice con orgullo que él pertenece al "club de los desmovilizados". ¡No al teléfono móvil!, proclama. Me pregunta, inquisidor, si yo compraré uno. Le digo que de ninguna manera, que yo perteneceré a su club, pero iré más allá, la marca del extremista: viviré en Tokio sin ningún tipo de teléfono.

(19) Percibes la red que te tiene atrapado, la maraña que no te deja ver ni avanzar. La percibes, por un momento tan sólo. Pero nada puedes hacer para salir de ella.

(20) Debo caminar más de tres cuadras para llegar a la avenida principal, por la que transitan los autobuses y bajo la que corre el tren de cercanías. En las callejuelas enrevesadas y laberínticas del barrio, el medio de transporte es la bicicleta. Camino por mi derecha, atento a las parvadas de ciclistas. Me fascina la pericia de esas mujeres que conducen el manubrio con una mano y con la otra sostienen la sombrilla abierta que las protege del sol, a veces hasta llevando dos niños: uno en la canastilla del frente y otro en el asiento sobre la rueda trasera.

(21) La literatura como oficio de hombres desesperados es la que cuenta.

(22) Carece de nombre la calle en la que vivo; carecen de nombre todas estas calles, callejuelas y pasajes. La dirección postal consta del nombre del barrio seguido por tres números, separados por guiones: el primer número corresponde a la sección, el segundo a la manzana y el tercero a la casa. Por ejemplo, Mishuku 1-14-2. Menudo enredo. Sólo las grandes avenidas merecen un nombre.

(23) Caminas con vergüenza, como si los demás transeúntes pudieran percibir con claridad tu suciedad privada, lo que a nadie revelas, lo que te avergüenza.

(24) Todo a escala reducida. Una gran ciudad donde todo lo personal es a escala bonsái, como si la intención fuera hacer al hombre cada vez más pequeño.

En el trastero de la casa de su madre Beatriz encontró este diario, escrito hace más de veinte años y del que dice: "Son los años triunfantes de España contados a través de los titulares de periódicos que incluía cada día y de las andanzas de una niña de 14 años de clase media que pasa de 8º a BUP. Se fumaba en todos lados, a los menores nos daban de beber sin problemas... pero el encendido entusiasmo con el que se inicia se va oscureciendo por acumulación de borracheras, ligues que nunca son nada y cierto malestar existencial. Una niña que saca buenas notas, que acude a los conciertos de moda y eventos relevantes del año y que lleva una vida paralela que ni sus padres imaginan porque ellos no la llevaron. Padres divorciados de los que apenas se habla, a los que apenas ve una niña cuyos valores son adoptados de la tele que ve todo el día (el principal medio de colonización americana y neocapitalista)...".

DIARIO 92/93

Beatriz Navas Valdés

4 de mayo de 1992

Eres mi nuevo diario. El anterior abarcó un año y pico y en él conté un montón de historias. Espero compartir contigo un montón de aventuras.

Hoy tengo 14 años, 3 meses y 10 días, y vivo en un año muy importante para España: el famoso y esperado ¡1992! Tenemos la Expo en Sevilla, que es una exposición importantísima que merece la pena visitar; también celebraremos las Olimpiadas en Barcelona, que seguro que serán un éxito y que no me pienso perder por nada del mundo; además, es el quinto centenario del descubrimiento de América; y, por si esto fuera poco, es Madrid, en este momento, la capital cultural europea. ¡No nos podemos quejar!

He esperado a que mi madre llegue con los periódicos para poner algunos titulares (mi idea es ir haciéndolo cada día, siempre que pueda, si no, dejaré un hueco para añadirlo después). *EL PAÍS:* "Los sindicatos quieren que la huelga general dure al menos 12 horas"; "El ejército yugoslavo libera al presidente bosnio y abandona su cuartel en Sarajevo"; "Dos naves vikingas con destino a la Expo se hunden frente a la costa de Alicante a causa del temporal"; "Bush declarará Los Ángeles zona de catástrofe". *ABC:* "Policía municipal de madrid: en 1975, ochenta y cinco días de vacaciones; en 1991, ciento sesenta y ocho días"; "Los Reyes recibirán hoy a Lech Walesa, primer jefe de estado extranjero que visita la Expo"; "Dos viajeros del AVE tuvieron que ceder sus plazas a Alfonso Guerra y a su familia"; "Desconvocado a última hora el plante de los picadores".

Ahora a lo importante. Hoy es un lunes normal y corriente, pero que viene detrás de un fin de semana de lo más loco. El jueves salimos ya que el viernes era fiesta. Estuvimos todo el rato en el centro comercial y nos lo pasamos genial haciendo el gilipollas y fichando, ¡cómo no!, a Álvaro y todos éstos. Aunque tampoco hicimos nada fuera de lo normal. Pero el viernes fue un día por una parte de puta madre y por otra horrible. Patricia y yo fuimos a Morasol con la idea de cogernos una mierda enorme (ponernos pedo, se entiende). Primero bebimos en el Zorpes, bar de al lado de Morasol, un par de minis de cerveza con tequila, mientras esperábamos a Itziar y las demás. Ya en Morasol nos bebimos todas las consumiciones que pudimos pillar: cua-cua (cointreau con licor 43), licor de menta con chocolate y varios whiscolas. Además de todo el alcohol, fumamos bastante y el tabaco nos dio el toque final para ponernos fatal. Estábamos tan mareadas que nos tiramos la noche arrastrándonos por el suelo muertas de risa. Hicimos el tonto bastante, pero conocimos a mogollón de gente. Yo perdí a Patricia, que por lo visto conoció a un tal Raúl con el que acabo enrollándose. Yo conocí a un tío que se llamaba Jesús. Era guapísimo y con unos ojazos... Era un tío que te cagas y me sacó fuera para que tomase el aire. Cuando salí, me fui a una esquina y no paré de potar. Luego volví a entrar con él y estuvimos hablando de todo un poco. Yo seguía con la mierda encima, pero ya no me encontraba tan mal. Luego Jesús nos acompañó a Patricia y a mí a coger un tequi. He quedado con él, el próximo sábado, aunque ahora sé que no podré ir porque tengo una fiesta en casa de Lucía Peyró. No tengo su teléfono y no puedo llamarle, pero ¡qué se le va a hacer!, a lo mejor me lo encuentro otro día.

Una vez en el taxi, decidimos hacer un "sinpa". Paramos en el portal 2 de la calle Guadalajara, dijimos que subíamos a por dinero, saltamos por la verja que da a la piscina de la calle Sándalo y nos escapamos corriendo como en nuestra vida. Yo estaba bastante acojonada, pero ya en casa me di cuenta de que no debía asustarme porque nadie me iba a pillar. Luego no pude dormir en toda la noche del pedo, y el sábado tenía una resaca que no podía conmigo, pero me fui a El Corte Inglés de Castellana (que mi abuela sigue llamando de Generalísimo) a comprarle algo a mí madre porque el domingo era el día de la madre. Le he comprado el CD triple *¡Viva México!*, en el que

viene “La llorona” cantada por Lola Beltrán. Me encanta cantar con ella canciones mexicanas cuando vamos en el coche aunque nunca se lo contaría a éstas. Así que esta semana haré una recopilación en casset. Después fui a casa a comer y enseguida me cambié y preparé para volver a Morasol.

Vi a toda la gente que conocí el día anterior y de muchas personas ni me acordaba, pero estuve hablando con ellos y luego me fui a bailar. No paré en toda la noche y no probé ni una gota de alcohol porque nada más verlo me hacía pensar en lo mal que lo había pasado el día anterior y se me revolvía el estómago. Conocí al primo de María Peñas, Gonzalo, que creo que es el tío que me gusta en este momento. Es un tío que me cayó de puta madre y que me pasó consumiciones de Pachá porque es casi relaciones. Me encantaría volverle a ver y creo que vendrá a la fiesta de Lucía.

Pero al final de la noche me amargué un poco porque Álvaro se puso delante de mí a enrollarse con la tía con la que sale: la zorra de Paula Asencio, que está en 2º de BUP. Ah, Valeria, la hermana de Álvaro, es una tía que te cagas y hace unos días me dio varias fotos de Álvaro de pequeño. No sé cómo ella puede ser tan genial y simpática y su hermano tan chulo y tan gilipollas. Aunque, bufff, está buenísimo.

Bueno ahora te dejo, y ya te iré contando cosas, que me tengo que poner a estudiar, ¡qué coñazo!

En próximos capítulos:

· Movida en los baños con las de 2º de BUP
· Joe se ha echado un novio que baja al moro y sube hachís
· Concierto de Guns N’ Roses con Faith No More y Soundgarden de teloneros
· Fin de curso y verano
· Bromas en los vagones de metro sobre estar embarazada y querer abortar para escandalizar a los viajeros (una propone que un amigo nuestro me pegue una paliza)
· Fiestas de Bilbao
· Olimpiadas Barcelona. Partidos de basket EE. UU.-Brasil o Croacia-Alemania. Noche en el Pueblo Español bailando con los de halterofilia canadienses
· Viaje a la Expo y descripción
· Empiezo 1º de BUP
· Conciertos de Barricada, The Cure
· Aparecen muertas las niñas de Alcasser
· Lista de grupos que me gustan y de bares a los que voy

Beatriz Navas Valdés (1978) es licenciada en Comunicación Audiovisual y por fin está a punto de entregar su tesis doctoral sobre el cineasta Werner Herzog. Trabaja como programadora y crítica de cine.

Pablo Helguera

“Y éste artista de aquí es el sabor del mes.”

(25) Escribes como si estuvieras preso en una pequeña celda. Tienes que buscar las posiciones más insólitas para poder escribir. Y lo haces sin comodidad. Tu escritura será reflejo de ello.

(26) He visto en la web un vídeo con una entrevista a la escritora que más libros vende, a la best seller por antonomasia. Dice que escribe historias felices. No he sentido envidia, nada más cierta repugnancia. ¿O es eso la envidia?

(27) Domingo. Siete y media de la mañana. Esta raza no descansa: rumbo a la escuela ubicada en la siguiente manzana, sin uniformes, acompañados por sus padres, con una especie de cartilla en las manos, decenas y decenas de muchachos recorren la calle por debajo de mi ventana. Desde los árboles y los postes del alumbrado, los cuervos les graznan con agresividad.

(28) Comprender lo que haces en esta pequeña habitación, en esta metrópoli, en este lado del planeta, es un oficio que te rebasa.

(29) Pasa un auto, a vuelta de rueda, con un altavoz desde el que repiten un mensaje, quizá importante, porque son las nueve de la mañana de domingo, o quizá no. Yo no entiendo una sola palabra. La catástrofe podría caerme encima sin que me entere.

(30) Desde que el sexo llegó a tu vida, percibes la realidad a través de unas gafas, mejor conocidas como “las libidinosas”.

(31) Los cuervos están desatados. Bajan a la calle y hacen un círculo, con el mismo espíritu con el que un grupo de borrachos sale de la cantina a resolver sus rencillas. Y empiezan a agarrarse a picotazos entre graznidos desaforados.

(32) La soledad tan deseada es también el infierno tan temido, Onetti dixit.

(33) K. me acompaña a hacer el trámite de apertura de mi cuenta bancaria. Las empleadas de la sucursal de Sangen Jaya no hablan inglés. K. llena el formulario con mis datos. Me pregunta mi fecha de nacimiento. Hace cuentas y escribe que yo nací el año 31 de la época Showa. En este país el tiempo oficial aún se cuenta de acuerdo con los períodos imperiales; el tiempo occidental es una mascarada.

Horacio Castellanos Moya (Tegucigalpa, Honduras, 1957) es un escritor y periodista salvadoreño. Ha vivido en Canadá, Costa Rica, México, España, Alemania y Japón. “Cuando viví en Tokio —dice—, llevé un cuaderno de apuntes, a medio camino entre el diario y los notizen, como los llamaba Canetti. Ésta es la transcripción de los primeros apuntes”. Su última novela es *El sueño del retorno*.

LOS ESTADOS MENTALES DE

FRANCISCO FERRER LERÍN

BARCELONA. CALLE PELAYO. DÉCADA DE LOS CINCUENTA.

En esos años la acera derecha (sentido Universidad plaza Cataluña) de la calle Pelayo era un cazadero para aquellos hombre de cartera y gabardina. Se decía que muchas mujeres casadas insatisfechas, a la búsqueda de aventuras rápidas, frecuentaban ese lugar las mañanas de los días laborables. También corrió la voz de que en un piso donde vendían ropa interior femenina ("fajas y sostenes" era la expresión) habían practicado agujeros en las paredes de los probadores y que mediante el abono de una cantidad de dinero no muy elevada se podía ejercer el oficio de mirón.

CODORNIZ

Ha sido el primer día de este año en que he oído codornices, sin duda recién llegadas a estas tierras septentrionales desde sus cuarteles de invierno africanos. La codorniz –*Coturnix coturnix*–, esa ave con nombre de cava de San Sadurní de Noya y genial revista de humor, tiene un curioso canto. Lo inicia el macho y, casi siempre, lo continúa y termina la hembra. Dicen los manuales que la codorniz es ventrilocuaz: el reclamo trisílabo del macho es acentuado en la primera sílaba, un repetido 'uít-uituit', y que la hembra tiene nota doble siseante 'ueg-ueg'.

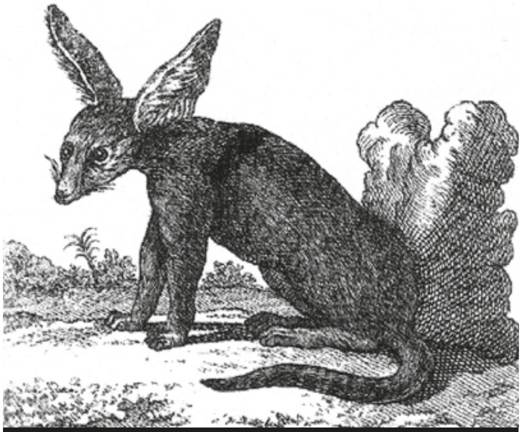
¿JANTZEN?

Me hallo en la ciudad de Valencia por asuntos editoriales, son las once de la mañana y hablo por teléfono con mi directora Carmen Monteagudo desde una vivienda situada en la cuarta planta del inmueble nº 12 de la calle San Ignacio de Loyola. Cae un primer suicida (el segundo y último tarda algo así como medio minuto) y al manifestar mi sorpresa Carmen me pregunta si son realmente suicidas y yo no sé qué responderle porque no tengo la certeza de que lo sean. A través de los visillos me lo han parecido pero podrían ser logotipos Jantzen de gran tamaño cayendo a gran velocidad, pegados a la fachada, en posición vertical, cuando lo normal es verlos en posición horizontal. Al asomarme, tras terminar la importante conversación, creo distinguir un par de formas antrópicas aplastadas contra la acera en el centro de un corrillo de curiosos.

*

Francisco Ferrer Lerín (Barcelona, 1942) es escritor y ornitólogo. Ha publicado los libros de poesía *De las condiciones humanas*, *La hora oval*, *Cónsul*, *Ciudad propia*, *Fámulo* y *Hiela sangre*; las novelas *Níquel* y *Familias como la mía*, y las colecciones de prosa *El bestiario de Ferrer Lerín*, *Papur* y *Gingival*. Ha traducido a Claudel, Flaubert, Monod, Tzara y Montale. Como parte de su trabajo en el Centro Pirenaico de Biología Experimental (CSIC) recuperó los muladares del entorno de Jaca, donde vive.

Retrato de Oscar Noguera

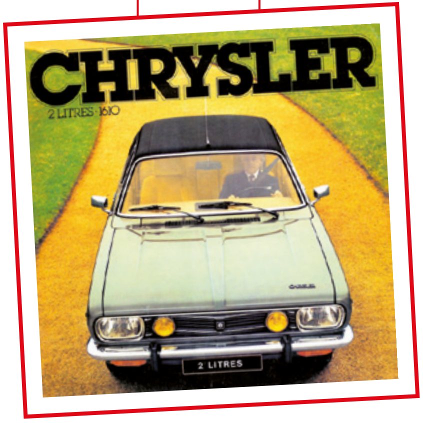


LOBOS

Ángel Cabrera Torres (1879-1960) fue un zoólogo madrileño que en una de sus más famosas obras,*Fauna ibérica; mamíferos* (1914), describe, a partir de dos ejemplares vivos de la colección zoológica del Parque de Madrid, una nueva subespecie para la ciencia, *Canis lupus deitanus*. Este mamífero, según Cabrera, sería el lobo propio de las sierras paralelas a la costa mediterránea, siendo en concreto Moratalla, en el distrito orospedano, el lugar de procedencia de los ejemplares del Parque de Madrid. Cabrera dice que *Canis lupus deitanus* es mucho más pequeño, ligero y esbelto que *Canis lupus signatus*, el lobo del resto de la península ibérica, que su coloración tampoco es la misma y que, fundamentalmente, lo que llama la atención es su aspecto chacaloide. Ahora, naturalistas marroquíes, han grabado por primera vez en el macizo del Rif a tres ejemplares salvajes de lobo africano, *Canis lupus lupaster*; lobo que se creía extinguido en ese enclave. El lobo de Cabrera, cuya existencia ha sido tradicionalmente negada por la comunidad científica, y el adiva (o adive) nombrado por Cervantes en el Quijote ¿podrían ser *C. l. lupaster*, esa fantasmal criatura recién hallada en el norte de Marruecos?

BRILLO

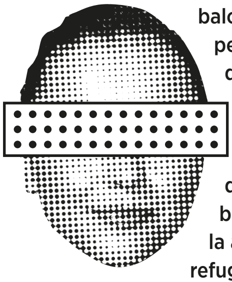
Reconozco que se me fue la mano con el abrillantador de zapatos, pero los mocasines nuevos color burdeos se lo merecían. Me esperaban en el vestíbulo del hotel y el delegado del gobierno se adelantó para abrazarme al tiempo que profería un estentóreo “¡qué zapatos tan brillantes!”. Me fue presentando y, cada pocos minutos, como para recordarlo o para que yo lo recordara, seguía con la cantinela “¡qué zapatos tan brillantes!”, circunstancia que llevó a los concejales, e incluso al alcalde, cuando íbamos hacia el salón de conferencias, a no dejar de mirar mis zapatos que, la verdad, brillaban con insospechado fulgor. Para mi desgracia, a los miembros del foro nos sentaron, en el estrado, sin la protección de una mesa, por lo que el intenso lustre quedó expuesto de modo inmisericorde a la voracidad de los ojos de la cruel audiencia. Luego, al entrar en el comedor, y después en la sala de los espejos, el delegado no dejó de pronunciar la frasecita. Salíamos a la calle, a esperar que los coches nos recogieran para ir a la ópera, cuando vi al delegado del gobierno avanzar hacia mí, sonriente, casi carcajeante, y, antes de que abriera la boca, le clavé en la carótida el bolígrafo regalo. Al abrir la zanja para echar el cadáver me ensucié los mocasines con el polvo de la rastrojera; el brillo mutó a mate.



CIENTO OCHENTA

Qué lugar. Sin duda el fin del mundo. Un erial pedregoso con matas ralas de sabina al que llegué solo en mi viejo Chrysler 180. Me detuve porque ahí se acababa el asfalto. Y la carretera. Bajé. Paseando, a los pocos metros, descubrí que me hallaba en el borde de una terraza fluvial y, al asomarme, en el fondo de aquel abismo oscuro, creí oír el rumor del agua corriendo entre los paredones calizos, o quizá un manantial junto al grupo de chopos que poblaban un saliente del cortado. Decidí volver al coche y, al girarme, vi que este se movía, aproximándose, me sobrepasaba y desaparecía tragado por el límite de la meseta. No me inquietó ya que en su interior iban varias personas, muchas personas diría, en animada conversación y con los rostros sonrientes. Sin embargo, por curiosidad, regresé al filo. Había un camino, una especie de cañada, prolongación quizá de la carretera, que descendía trazando curvas inverosímiles, cerradas y contraperaltadas. El Chrysler se había despeñado, nadie podía conducir con éxito por aquella trocha, quedando volcado, cabeza abajo, en la pequeña explanada contigua a la chopera. Esperé unos instantes antes de tomar una decisión y, de repente, empezaron a salir, de manera rápida pero ordenada, a través de las ventanillas, en dirección a la fuente, los risueños ocupantes. Pese a la distancia y a la poca luz me di cuenta de quiénes eran esas personas; se trataba de los componentes del Club de Lectura en el que yo había participado esa misma tarde. Faltaban algunos. Los que estarían atrapados en el amasijo de hierros retorcidos en que ahora, de improviso, se había convertido el automóvil. Entre los ausentes, mi amigo Esteban, carpintero regional, y Yolanda Pilmo, a la que adoraba. Por cierto, también faltaba yo, a mí tampoco se me veía.

CALABAZAS



Amo a las mujeres de cabeza grande, esferas perfectas dignas del baloncesto y el balonvolea. Me excita Christina Ricci, ese renacuajo, cuchareta, sarcástico y pequeño pez globo. En la adolescencia, en Gotemburgo, fui monitor en un campamento dedicado al cuidado de anomalías humanas. Algunas de ellas, seres de indecente presencia, dormitaban recluidas en angostos recipientes, en especial en la sección de molas vivas y, también, en la sección de torsos dotados de profundo pensamiento. Quizá mi pasión por las molondras venga de una mujer imposible, que al principio creí acurrucada, cuyo cuerpo consumido sólo era una ligera sombra bajo un astro monumental. A menudo, los monitores y algunos turistas galeses, la agarraban por las orejas, o apartaban la ropa sucia de la lavandería donde se refugiaba, facilitando su rodadura ladera abajo.

LA CASA COMO RENUNCIA

Carmen Espegel

"Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme sólo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido. [...] Quería vivir con profundidad y absorber toda la médula de la vida, vivir de manera tan severa y espartana como para eliminar cuanto no fuera la vida."

Henry David Thoreau, *Walden*, 1854

Durante el gélido invierno báltico de 1941 y 1942, Ralph y Ruth Erskine deciden abandonar las comodidades de su casa en Estocolmo por falta de trabajo a causa de la guerra. Ingleses de nacimiento, animados por su socialismo y su pacifismo llegaron a Suecia en busca de un país neutral que no alentara la guerra, un lugar que comenzaba a soñar con la sociedad del bienestar. Allí, su ética trascendental les movió a descubrir en su interior lo más preciado.

Trasladarse a una cabaña que ellos mismos construyeron en la parcela de un amigo granjero en Lissma resultó una decisión que marcaría radicalmente su vida. Si el detonante fue la necesidad de reducir sus gastos económicos, lo que realmente hallaron en esa vivienda fue la vida, la esencia de la vida, un refugio para la vida que vino de la mano de la renuncia, del apartamiento. Todo a partir de entonces sería distinto.

La vivienda resulta un ejemplo de austeridad del superviviente, de rechazo al modelo de vida burgués, de entrega a unos ideales ascéticos difíciles de entender. Allí habitó la pareja con Jane, su hija pequeña, durante cuatro años excepcionalmente fríos, morando alrededor de una chimenea que era el centro de la casa y el único foco de calor. Sólo dos estancias donde recrearse: el estar y la cocina. Esta última de grandes dimensiones en una casa de tamaño minúsculo, de apenas veintiún metros cuadrados. La pieza mayor combina salón-comedor-estudio y dormitorio.

Todo muta del día a la noche. Unos simples mecanismos de poleas hacen descender la cuna del bebé y la cama, que también puede servir de sofá. La ausencia de aseo y de agua corriente, suplida con un pozo, y la autosuficiencia de su economía doméstica, apoyada en el cultivo de una huerta y de abejas, nos explican la radicalidad de la vida elegida.

Para ahorrar al máximo deciden recurrir a materiales de desecho, reutilizando piedras de viejas ruinas para la cimentación, ladrillos de un antiguo horno para la construcción de la chimenea y el armazón de una cama como refuerzo del hormigón. La arquitectura pasiva que subyace resulta lúcida en su acertada disposición energética: la adecuada orientación que levanta un gran ventanal abierto a una veranda recoge la radiación directa del sol del sur; el muro norte queda especialmente aislado por los rollizos acumulados en la leñera y el almacenaje de la pequeña vivienda, que además permite la ubicación de un vestíbulo con doble puerta; y la gran chimenea, con dos hogares, externo e interno, y huecos de difusión del calor, adquiere una gran inercia térmica.

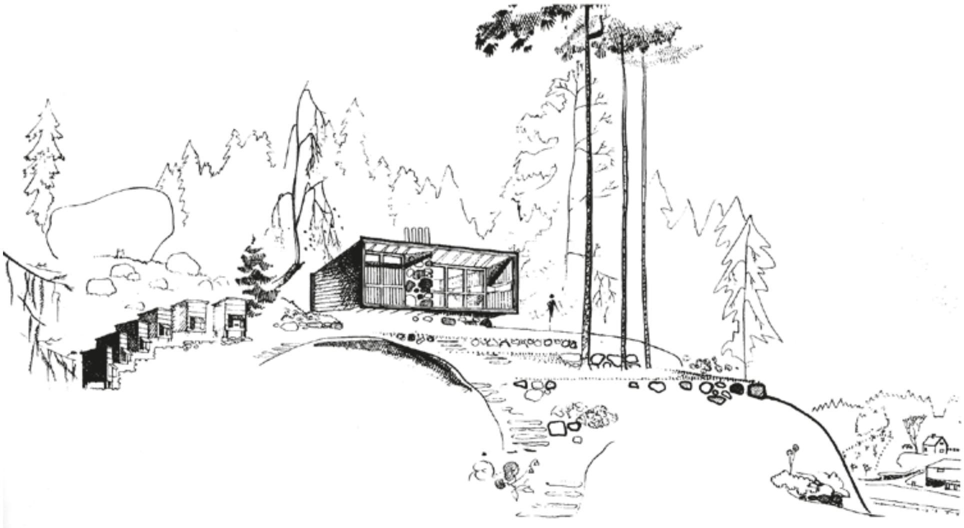
En esta "caja" de 6 por 3,6 metros hecha de tablones de madera pintados en rojo, posada sobre un basamento de piedra, rellena de virutas de madera tanto en el suelo como en las paredes y los techos y con una altura mínima de dos metros libres, todas las decisiones proyectuales se dirigen hacia una vivienda en su estado de máxima tensión.

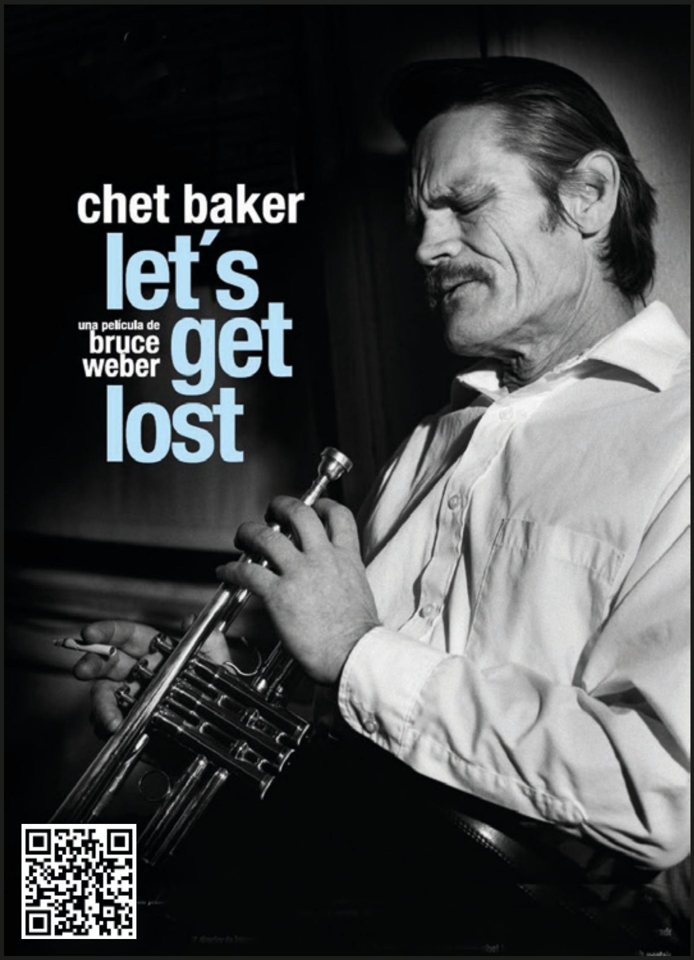
Muchos han visto "la caja" —denominada así por los vecinos— como una arquitectura de necesidad, sin embargo, yo prefiero pensarla como una arquitectura de renuncia voluntaria, un ejemplo de sobriedad en nuestros actos vinculados indefectiblemente con el conjunto de la sociedad. En un mundo donde la inmensa mayoría vive en la miseria, no es moralmente aceptable otro comportamiento que no sea el de la contención en el uso de los recursos, por lo común tan escandalosamente derrochados en los países más privilegiados.

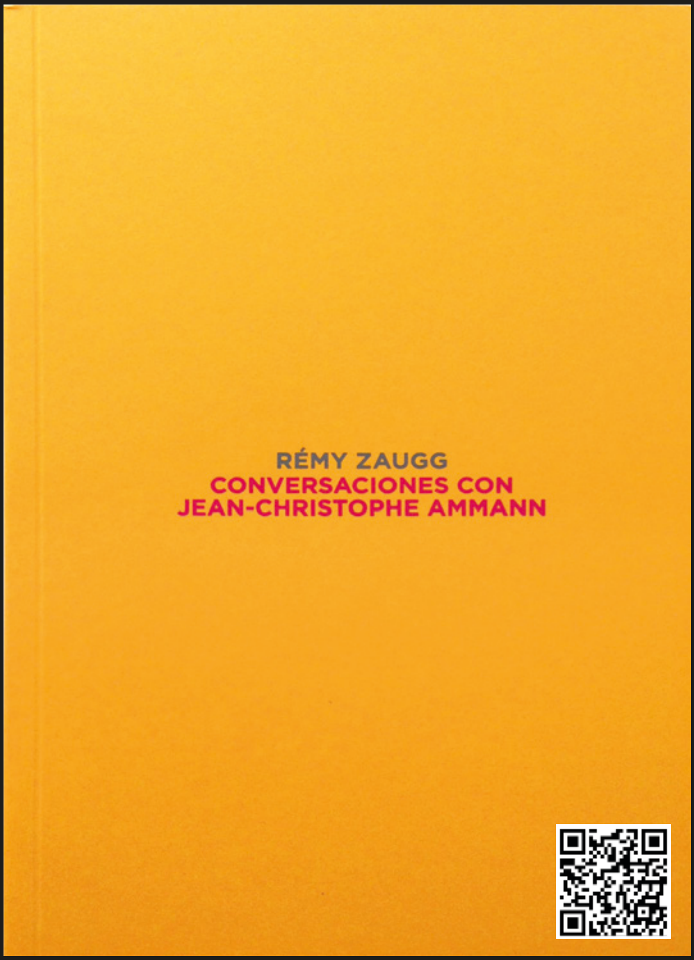
La sencillez tan enfrentada a la vanidad, la integridad de su extrema honradez y el inconformismo de esta vivienda nos hacen pensar en los ideales de la arquitectura que Ralph Erskine perseguirá a lo largo de su dilatada profesión, una arquitectura para la gente real con necesidades reales o, parafraseándole, una arquitectura como arte útil.

Una casa no debiera ser más que esto. Prescindir de lo superfluo y habitar en lo más íntimo, a la manera de Diógenes, que moraba en un barril y buscaba desesperadamente de día, con un farol, a hombres honestos.

Carmen Espegel (Palencia, 1960) es arquitecto y profesora de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Como ensayista y crítica ha publicado *Vivienda Colectiva Española del siglo XX* (2013), *Eileen Gray: invitación al viaje* (2011) y *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno* (2008), entre otros títulos.




chet baker
let´s get lost
una película de bruce weber


RÉMY ZAUGG
CONVERSACIONES CON
JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

ARTE Y PARTE
N.º 110
Abril-Mayo 2014
Richard Hamilton

A través del espejo
Joan FONTCUBERTA [ed.]
Román GUBERN | Alberto GARCÍA-ALIX
Jorge ALEMÁN | Estrella DE DIEGO

¿ES LA COLECTIVIDAD LA MITAD DEL TRABAJO?

Sonia Fernández Pan

Observaciones sobre la exposición *Llocs comuns*, Can Felipa (22 de enero-15 de marzo de 2014)

Los designios del arte, sin llegar a ser inescrutables, resultan insatisfactoriamente crípticos para la audiencia general a la que aspiran interpelar. Como sucede con algunos productos y marcas explícitamente circunscritos en las derivas del consumo, el arte de manera más o menos voluntaria ha ¿sabido? desvincularse de un contexto general de producción sujeto a la autoridad del mercado. Es más, algunos afirmarían que el arte es una estructura de resistencia contra las veleidades de un sistema económico donde el interés crematístico es casi dogmático. Otros, aun defendiéndolo, impugnarían al arte su condición de objeto de lujo y sus continuos coqueteos con un mercado que entiende lo intelectual como fetiche o la cultura como plusvalía rentable. Y algunos, sin embargo, estaríamos más de acuerdo en que el arte se declina en la pluralidad de unas prácticas artísticas que operan en un campo de fuerzas contradictorias. Porque, si bien algunas de ellas se autodefinen en oposición a cierto status quo hegemónico, dicha resistencia suele efectuarse en el campo de la representación y no en el funcionamiento de su propia infraestructura, tan neoliberal como cualquier otra.

La cuestión se complica más al tener en cuenta cómo las formas de trabajo impulsadas por los artistas a partir de 1960 han servido de inspiración a algunos de los paradigmas de producción inmaterial que definen el capitalismo actual. Es aquí cuando recuerdo un curso impartido hace años por Carles Guerra en Barcelona, en el Foment de les Arts i del Disseny (FAD): *¿Quién tiene miedo del arte contemporáneo?* Aquellas sesiones consistieron no tanto en una terapia contra los traumas habituales del arte sino en una introducción al arte contemporáneo basada en la engañosa dicotomía entre arte y vida. Esta división, tan célebre como inoperativa, sigue siendo sin embargo uno de los impulsos cinéticos de muchas prácticas artísticas que se dejan traicionar por el lenguaje cuando aseguran dialogar *con* la realidad, como si ésta fuese algo que sólo sucede fuera del museo, en la calle.

Aquel curso avanzaba un discurso ahora mucho más habitual a la hora de analizar una experiencia estética que también funciona a modo de fábrica, por inmaterial e imperceptible que ésta parezca. La relación entre arte y vida que entonces presentaba Carles Guerra, lejos de alimentar una de las aporías constitutivas del arte, evidenciaba la contribución de este a los procesos de gentrificación urbana; a la construcción simbólica de unas ciudades que entienden la cultura desde la competitividad de la estadística; y al desarrollo de una desbordante economía de imágenes en la que el arte intercambia la trascendencia por lo trendy y la experiencia estética por el consumo de la experiencia. La pregunta que valdría la pena hacerse hoy no sería tanto quién tiene miedo al arte contemporáneo, sino si es posible que el arte todavía sea capaz de provocar algún temor efectivo en el sistema que no pase por los sobresaltos del escándalo mediático.

Pese a todo lo dicho, la continua demonización del arte como mecanismo de producción plenamente insertado en un capitalismo —mal llamado— cognitivo no resulta totalmente satisfactoria para un análisis que quiera sobrepasar el placer de la detracción contra el mercado del arte. De hecho, en un giro un tanto perverso, podríamos cambiarnos de bando rápidamente. Y recordar hitos artísticos que, en su destierro voluntario del hermetismo asociado al arte, decidieron salir al *mundo real* a través de su incorporación explícita en los modelos de producción industrial del momento. Estoy pensando en el ejemplo casi paradigmático de la cooperativa Artist Placement Group, que tuvo la ocasión de ser recuperado décadas más tarde en la Raven Row de Londres, dentro de una de las pocas exposiciones donde el display de archivo intervenía coherentemente en un contenido manipulable por parte del espectador, al contrario que tantos modelos expositivos que convierten el archivo en un simulacro de sí mismo.

Haciendo de una frase su carta de presentación —"*Context is half the work*"— los impulsores del APG perseguían concienzudamente una incorporación de los artistas a las filas de la industria y del aparato burocrático en el Reino Unido de los años sesenta y setenta. Cada artista, sugerido por el APG a diferentes sectores de la industria británica, lanzaba una propuesta a la organización elegida, la cual decidía servir o no de anfitrión para un huésped transitorio, independiente y potencialmente problemático. Sin llegar a ser una causa directa, actitudes como las del APG funcionan casi como un preámbulo del actual sistema de residencias de artista. Con la notable salvedad de que aquellos artistas británicos de entonces tenían que vérselas con un contexto profesional cuyos trabajadores, cuando no los rechazaban abiertamente, se dedicaban a ignorarlos, a sospechar de sus motivos de estancia y —cómo no— a hacer sentir al artista más *outsider* que nunca.

El APG no duró mucho tiempo. En su puesta en práctica de un turismo de contexto, vino a confirmar que la utilidad del arte no siempre pasa por una renuncia al propio ecosistema o por una imitación de la experiencia de la clase trabajadora tradicional. Otro de los entrañables desaciertos de APG radicó en una creencia que se ha reforzado con el paso de los años: aquella que considera que el arte es beneficioso per se y que, desde una postura generalista que no examina la especificidad de aquella realidad en la que se inserta, conlleva siempre una mejora social del sistema.

El APG, con su proyecto *The Sculpture* en Hayward Gallery en 1971, también podría conectarse directamente con ese cambio de la economía desde la producción industrial hacia el nuevo paradigma de lo inmaterial y del intercambio de ideas. *The Sculpture* consistió en una gran mesa de debate que duró 3 semanas y que no permitió la participación del público asistente. Sirvió de germen para un modelo de artista que se ha visto obligado a reconvertir —o ha querido hacerlo voluntariamente— el espacio del taller en una de las muchas oficinas que sostienen la actual economía terciaria. Artista que, en los años noventa, dejará de hacer obras de arte para realizar proyectos artísticos, extraviando en muchas ocasiones la propia noción de artista para autodefinirse (con todas las contradicciones del término) como productor cultural. La reciente historia de las últimas décadas podría describir la transición del taller de artista al estudio del artista, pasando por el artista postestudio y postdisciplinar, al artista como estructura deslocalizada o el artista como fábrica colectiva representada por lo individual de su autoría.

Salvando diferencias notables, aquella mesa de debate impulsada por *The Sculpture*, lejos de ser una perfomance sin guión de algunas problemáticas del APG, inauguraba en el contexto artístico un modus operandi que se apropiaría efectivamente un capitalismo que, en su férrea defensa de una creatividad utilitarista, ha incorporado a sus filas creativos, directores artísticos o *headhunters*. La oficina, campo de operaciones predilecto por el sistema, ha servido también de fuente de inspiración para algunas prácticas artísticas, tanto desde su potencial estético como desde el tipo de subjetividad laboral que produce.

En un intento de reafirmación de la existencia del artista que funciona como una oficina nómada, aparece *Recent Work By Artists* dentro de la exposición *Llocs comuns*, comisariada por Sabel Gavaldón en Can Felipa (Barcelona). Franquicia descontextualizada de un proyecto anterior, este colectivo creado a propósito para la exposición que, a su vez, surge de otro colectivo —Auto Italia— más afiliados temporales —Tim Ivison & Julia Tcharfas, George Moustakas y Rachel Pimm— aparece en *Llocs comuns* para construir una oficina corporativa que pueda ser empleada por un visitante reconvertido en productor esporádico de una representación de la producción terciaria en el contexto del arte.

Fotografías de Marc Llibre Roig

Economía productiva, Mireia c. Saladrigues

Sin conocer su primera sede en Londres, la oficina que aparece en *Llocs comuns* arrastra consigo involuntariamente los postulados de aquella estética relacional cuyos ejemplos paradigmáticos llevaban inscritos también la historia de un fracaso silenciado: el de una relacionalidad que, pretendiendo hablar a una clase social extraartística, sólo conseguía fascinar a la audiencia de siempre. Puede que a esta franquicia de RWBA se le haya olvidado que, aún formando parte más o menos consciente del sistema de producción cultural, los visitantes no acuden a las salas de exposiciones a trabajar. Tampoco los artistas. Y menos aún en un espacio preparado para posibles injerencias de otros mientras se trabaja. O podría ser un tanteo visual para la escenografía de un futuro inhóspito, no tanto por sus déficits de acogida, sino por una situación de ausencia en la que las oficinas ya no necesiten de trabajadores para seguir funcionando. Un futuro con la identidad despersonalizada de las franquicias.

Entre la actitud que estigmatiza el arte como pieza de una cultura reconvertida en industria y el gesto de utopía practicante de aquel APG, *Llocs comuns* vendría a ocupar una zona intermedia. Porque, al mismo tiempo que impulsa y entiende los razonamientos de la primera, mantiene una actitud contenidamente celebrativa en torno a la posibilidad de acción de las prácticas artísticas —y de los artistas— dentro de la economía actual. Y lo hace a través de unos artistas que, asumiendo los riesgos de la especulación cognitiva y la insuficiencia continua de medios de la infraestructura inicial del arte, no piensan tanto en el artista como fábrica sino en el artista como un nodo de procesos colectivos. Aunque, recapacitando en los puntos de intersección posteriores que desea todo proyecto artístico una vez emplazado en el espacio más o menos público de una exposición, analizar la producción artística como una zona ulterior de intersecciones sería incurrir en una obviedad camuflada en la poética de la retórica. En un gusto personal por cierta lógica perversa, quizás valdría la pena hacerse las siguientes preguntas: ¿cuál es el potencial del arte dentro de la economía especulativa e inmaterial si su medio de trabajo primordial y más conocido —la exposición— podría representar una de las formas de obsolescencia programada por excelencia dentro del ámbito general de la cultura? ¿Se ha delegado en el arte la manutención de una promesa de mejora y una situación de compensación social que no se transcriben a ese “mundo real” al que continuamente se refiere? Es más, ¿no están todas las prácticas artísticas previamente condicionadas por los procesos y cambios económicos, lo incluyan explícitamente o no en su aparición pública?

Pese a la presencia inaugural de la oficina promovida por RWBA, todo el conjunto de trabajos que intervienen en *Llocs comuns* tienen como punto de partida otra pieza, una de las partes de la *Trilogía postfordista* de Octavi Comeron. *La fábrica transparente* sirve como estímulo para una puesta en escena expositiva que parte de la asimilación de los ideales estéticos e ideológicos de la modernidad por parte de un capitalismo donde el valor simbólico importa más que el objeto que lo sujeta. Aquí es una fábrica de automóviles reconvertida en escaparate de lujo la que le sirve de coartada a Octavi Comeron para testimoniar la opacidad transparente de la fábrica contemporánea y la oratoria corporativa del marketing identitario de (auto)promoción.

Skeleton, Petros Moris

Al filtrar el contexto artístico desde la situación del trabajador contemporáneo, el artista (no tanto el resto de agentes involucrados en una institución cuya sede, si bien representada por el edificio del museo, ocupa un espacio simbólico) juega con desventaja en el ámbito legal de una profesión sin contratos y sin una definición operativa en términos jurídicos. El contrato común, también de Octavi Comeron, es un proyecto que aparece en sala. Pero como tantos otros proyectos no expositivos generados por artistas, corre el riesgo de convertirse en un objeto aurático que, en su repetición fotocopiada, se confunda con los axiomas estéticos del arte conceptual. La concepción de un contrato útil para los artistas es algo que ya puso en práctica Seth Siegelaub con el abogado Robert Projansky en 1971. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* se recuerda más por la autoría del célebre promotor —sí, con estrategias de marketing incluidas— del arte conceptual y por su condición de fetiche del pasado contemporáneo del arte, que por su utilidad e intención iniciales. El contrato propuesto por Siegelaub es visto, de igual modo que las prácticas conceptuales que defiende, como una suerte de protocrítica institucional que, en última instancia e inconscientemente, garantizaba la condición mercantil del arte, por inmaterial que éste fuese. La particularidad de *El contrato común* no reside, sin embargo, en que sea necesario otro impulso para normalizar la situación legal del artista, sino en la reivindicación de la obra de arte como un bien común que rechaza los derechos de propiedad. Este contrato saldría del espacio de negociación habitual del arte para inscribirse dentro de los nuevos modelos de distribución de un conocimiento extraído de su aura de protección intelectual. Pensando en algunos de los comentarios de Peio Aguirre en torno al trabajo del comisario de arte como una práctica que opera, ante todo, con la plusvalía, uno se pregunta si es realmente posible codificar reglamentariamente un sistema de producción que existe como negación y aceleración de aquel otro sistema más general al que alude, como antagonista y adalid de las derivas actuales de una economía capaz de capitalizar el desorden simbólico de la realidad.

La envergadura de la herencia conceptual en el contexto artístico de Barcelona es algo que ha sido reiterado en numerosas ocasiones, tanto desde la seriedad de los argumentos teóricos como desde los chistes propios de toda endogamia profesional. *Economía productiva*, de Mireia c. Saladrigues, dentro de todo un conjunto de obras notablemente materiales para referirse al grado de inmaterialidad que ha invadido la economía, vendría a recordarnos un atavismo contemporáneo: el de la desmaterialización de la obra. En una suerte de plató de grabación con elementos mínimos, aparecen las ruinas de una maqueta hecha de helado. La huella de un acontecimiento temporal se refiere, sin embargo, a la desaparición del antiguo complejo fabril de Can Ricart dentro del Poblenou, una zona de Barcelona que ha visto cómo se derretía progresivamente su condición periférica para pasar a celebrar el chic de la estética industrial. Pese a la traducción poética de una situación general dentro de una zona urbana invadida por la arquitectura de diferentes centros corporativos, los procesos colectivos que incorpora *Economía productiva* no estarían tan distantes de la fabricación de cualquier escultura contemporánea. Sólo que esta vez todos los agentes implicados pertenecen al mismo barrio, una zona en la que las políticas culturales locales ensayan la amnesia histórica gracias a la inteligente paradoja de olvidar la función y las condiciones tradicionales de aquellas fábricas.

La estética industrial del artefacto artístico está representada en *Llocs comuns* por algunas piezas de la serie *Skeleton*, de Petros Moris. Sin embargo, aquí las apariencias también engañan y donde el ojo percibe manufactura industrial, el artista realiza un trabajo de intervención artesanal. Petros Moris actúa sobre diferentes barras de acero corrugado trabadas a partir de piezas construidas manualmente que, a su vez, parten de una vuelta a la materia a través de la fabricación de un prototipo digital que sirve de patrón para las demás. *Skeleton* funciona entonces como un punto de intersección entre diferentes modalidades de producción (la industrial, la manual, la digital y, cómo no, la artística) que devuelven al arte esa condición material y pesada que las prácticas conceptuales se encargaron de desmontar a conciencia. También practica un gesto honesto en el que lo colectivo se entiende como una suma de procesos y necesidades y no como la disolución engañosa de la figura del artista. Frente a la creciente tendencia de definir las prácticas artísticas mediante procesos y proyectos, la serie *Skeleton* también posibilita el uso de la noción de “pieza”, sin el riesgo de cometer anacronismos definitorios.

Tras la tan desfigurada interactividad, desde la década pasada el fantasma de lo relacional planea sobre cualquier trabajo artístico que proponga una intervención explícita por parte de la audiencia. Será que a veces esa misma audiencia está cansada de sentir que su participación es decorativa, cuando no gratuita o instrumental. Puede ocurrir también que, en el espacio altamente codificado de toda exposición, aparezcan artefactos artísticos que interpretan la intervención del espectador potencial como la incorporación de múltiples jugadores a un videojuego. *Tesla 12*, de Carlos Valverde, es un dispositivo que funciona según parámetros semejantes. Aunque aquí la cruzada virtual se convierte en la búsqueda de un momento de comunión colectiva justificada desde una espiritualidad tecnológica que invoca a Nikola Tesla como pater sindical. *Tesla 12* nos obsequia con un mecanismo asociado a una estructura física que necesita de 12 espectadores que interactúen simultáneamente para descubrir qué es lo que sucede cuando se cumplen sus sencillas pero poco viables instrucciones. Es aquí donde no estaría de más señalar la ubicación relativamente periférica de la sala de exposiciones de Can Felipa como parte de una estructura artística urbana que ha priorizado el centro de la ciudad como campo de operaciones del arte. Las insuficientes condiciones de visibilidad de Can Felipa para aquel que no conoce previamente la sala hacen de *Tesla 12* un artefacto frustrado que quizás sólo pueda ver satisfecha su propuesta colectiva en días —como el momento de su inauguración— en los que la afluencia de público está más o menos garantizada. A ello podríamos sumar la dificultad de que 12 personas se pongan de acuerdo para hacer algo a la vez, sobre todo cuando no se conocen entre ellas.

Si atendemos a la situación del artista que enseñan y construyen los medios generalistas de prensa, parece que la precariedad fuese algo que al contexto artístico ni le afecta, ni conoce. Abundan especialmente reportajes breves donde el análisis del arte pasa por el comentario dirigido a subrayar la condición especulativa de un arte que aparece como la sala VIP de un contexto internacional que se olvida de la existencia de un vasto territorio definido por las particularidades locales. En una exposición como *Llocs comuns*, que centra su atención en los efectos de la nueva economía sobre las prácticas artísticas, no podía faltar un episodio referido a la precariedad del artista. *Werker 4. An Economic Portrait of the Young Artist*, de Marc Roig Blesa y Rogier Delfos, es un proyecto que asimila las condiciones de vida del artista joven dentro de la arquitectura fragmentada de una nueva fábrica. Las salas de exposiciones, al mismo tiempo que visibilizan el trabajo artístico, podrían ser vistas aquí como un escenario inmaculado en el que se extravían esas condiciones problemáticas de las que surgen gran parte de los trabajos que en ellas se exhiben. La sucesión de testimonios que componen la serie presentada por *Werker 4* es consciente de la condición de fábrica del arte, aludiendo tangencialmente a ella a través del diseño de unos pósters que relatan en primera persona la situación de tantos artistas que, para poder desarrollar sus proyectos y subsistir a diario, deben también trabajar en otros ámbitos. Inspirados en los diarios murales de la Rusia soviética de los años veinte, que ocupaban las paredes de los edificios públicos para comunicar y propagar la ideología política de entonces, estos pósters podrían estar reclamando —no sin cierta nostalgia— la activación de un remanente de sustancia revolucionaria en la actualidad. Y la contemplación del trabajo del artista como un trabajo más dentro de un sistema económico que le falta al respeto con cada representación superficial y trivial del mismo.

La cuestión de la representación, asociada tradicionalmente al arte del pasado, pese a la voluntad consciente del arte contemporáneo por sobrepasarla, superarla, desmontarla o entenderla desde su potencial crítico, no deja de ser un inconveniente en aquellas prácticas que buscan algún tipo de transformación en la esfera social. El problema con el que se encuentran los proyectos artísticos que aluden directa o indirectamente a la latencia política de la producción artística es precisamente que la transformación que proponen no deja de operar en el ámbito de la representación. Un ámbito que rechazan al mismo tiempo que dilatan y consolidan. Otro de los problemas con el que se encuentran las prácticas artísticas que persiguen la activación de un disenso dentro de la opinión pública es el acuerdo previo con la audiencia a la que se dirigen. Una audiencia que, al estar constituida en su mayor parte por el propio sector profesional, ya conoce, entiende y comparte de antemano sus premisas.

Llocs comuns no es una exposición que se entretenga amonestando al presente. Como tampoco se precipita sobre el futuro inmediato del arte. *Llocs comuns* es una apología de la colectividad que lleva inscrita una sospecha: la de la superioridad moral de un carácter colectivo autoconsciente dentro de una realidad en la que ningún artista —y ningún individuo— funciona con absoluta autonomía. *Llocs comuns* es también un espacio conmemorativo en el que no se recuerda un momento determinado sino una situación habitual en el arte; no lo individual del artista sino un intento de colectividad a través de varios proyectos. Es aquí donde la actitud positiva que recorre una exposición que surge de la influencia de la metamorfosis económica en las formas y métodos del arte actual puede servir sencillamente para no verlo todo tan negro siempre que se menciona este tema. Incluso para considerar si una de las principales aspiraciones del arte (su inscripción de cierta condición de negatividad dentro del status quo) ha de pasar por la negación sistemática o puede intervenir desde un gesto afirmativo que no sea traducido como *naive*.

Sonia Fernández Pan es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Ha realizado el programa de estudios independientes del MACBA. Es autora de esnorquel, proyecto web sobre crítica de arte emergente barcelonés. Colabora en A-Desk, ha comisariado las exposiciones *F de Ficción* (Can Felipa) y *Fuga, Variaciones sobre una exposición* (Fundación Joan Miró). Actualmente prepara *El futuro no espera* para la Capella.

ELEGÍA

Lo que se quieren estos dos. En el dvd que acompañaba a *11 de novembre*, el anterior trabajo de Sílvia Pérez Cruz, al final de una arrebatada “Corrandes d’exili” —el poema de Pere Quart que musicó Lluís Llach—, se la ve a ella apretando las rodillas de Raül Fernandez Miró, asintiendo con la cabeza, amigo, cierta felicidad. Acababan de recorrer por el aire las decenas de kilómetros que separan la comarca del Vallés, en los alrededores de Barcelona, de la Francia hostil y amiga a la vez, camino del exilio, mientras la guitarra tiraba de la voz hacia abajo, la arrastraba a la tierra. Una brincando, otra suspendiendo el cielo.

Es un prodigio escucharles a los dos en esta *granada*. Una bomba, sí. Val del Omar, granadino al fin, preparó *Variaciones sobre una granada*, una película pequeña con el mismo horizonte poético: una ciudad, una fruta, un artefacto explosivo. La granada se abre y derrama su fruta, pequeños granos rojos, dulces y translucidos. Se dice, se desgrana.

También es de Lluís Llach el tema que abre el disco, “Abril 74”, y se abre, sí, como una ventana, invitándote a su paisaje. La canción tiene algo elegíaco. Se canta a la belleza sabiendo que no hay tiempo para cantarla, pues hay cosas urgentes, un mundo en el que empujar, luchas inminentes. Como en las pinturas de Brueghel, en la visión general y panteísta del paisaje reconocemos, apenas en una esquina, unos campesinos que riñen. Es una de las claves del disco. Cada viñeta de belleza esconde alguna espina, sabiendo además que en su pinchazo hay dolor y hay alegría, risa y llanto, un cierto placer al fin y al cabo. Como en aquel epigrama de Ernesto Cardenal: *“Me contaron que estabas enamorada de otro y entonces me fui a mi cuarto y escribí ese artículo contra el Gobierno por el que estoy preso”*.

“Puerto Montt está temblando”, de Violeta Parra, es otra pequeña maravilla. El recitado poético, las imágenes poderosas de una mitología popular del decir, con inocencia e intensidad, respirándose en cada palabra la fuerza de un saber antiguo. La historia detrás nos hace temblar. Los sonidos, incorporados al disco con pegamento de precisión, nos recuerdan el mundo en el que esa voz, apenas cantada, existe. Las historias frente a la gran Historia, minúsculas contra mayúsculas.

Porque estamos ante un disco que es consciente de su propia materialidad. No es un falso *unplugged*, por más que el planteamiento parta únicamente de la voz de Sílvia Pérez Cruz y la guitarra de Raül Fernandez Miró. Es un disco, un conjunto de canciones que sonarán en cd, mp3, consolas, iPhones, *spotifies*. No existen discos en directo. El *live* es la vida. Puro acontecimiento. El disco es un texto y como tal, debe cuidar cada una de sus palabras. La retórica la produce el propio medio y hay que saber de ese ejercicio. Como en *11 de novembre*, la relojería de la grabación es un prodigio. Los sonidos alcanzan el rango de canción. Su materialismo dice tanto como una letra, como

Sobre *granada* de Sílvia Pérez Cruz y Raül Fernandez Miró

Pedro G. Romero

uno de los delicados giros de la voz de Sílvia. Me recuerda de nuevo a Val del Omar, al que Manuel de Falla le dijo que la música se encaminaba hacia lo concreto y que había que hacer notar las cualidades materiales del instrumento. Cuando el cineasta conoció las grabaciones de Pierre Schaeffer, se sumó a la música concreta con entusiasmo. Su trabajo con la cinta magnetofónica es primitivo y sofisticado a un tiempo. Sí, como esa guitarra flamenca en la que suena la tapa de madera, el rasgar de la cuerda, el roce de la uña y la tripa seca. Es curioso, muchos rockeros y músicos contemporáneos admiran esa cualidad en la guitarra flamenca, mientras que nuestros *tocaores* la rehúyen. No todo pueden ser armonías, en el sonido es importante la textura; un timbre puede significar toda una postura frente al mundo. Se trata de tejer más que de mezclar. Con un tratamiento evidente a lo largo de todo el disco, cada crujido de la guitarra esta registrado con mimo, y del mismo modo se nos hace presente la materialidad de la voz de Sílvia Pérez Cruz. En todo momento la "vemos" cantar: vemos expandirse su diafragma, la vemos soltar aire por las fosas nasales, vemos todas las formas que alcanza su boca insuflando vida a este verso, a aquella palabra.

Siempre me ha gustado esa naturalidad con que Sílvia Pérez Cruz se acerca al flamenco. Sin mixtificaciones. Al fin y al cabo la escala griega, los melismas y los polirritmos son comunes a muchas músicas ibéricas y mediterráneas. El etnógrafo Elías Reclus emparentaba en 1868 los cantos de las plañideras corsas con las playeras que escuchó en Cádiz, las primeras seguiriyas. Hace unos años se preparaba un número escénico con el cantaor Fernando Terremoto (hijo). Este tenía que cantar algunas canciones campesinas de Sa Poblá (Mallorca) y no tuvo más que acordarse de las soleares del Chozas para salir con fortuna del invento. Y esa naturalidad, sin afecciones ni gorgorismos, es una suerte a la hora de conformar no sólo melodías sino también sonidos.

Es importante atender a esta cuestión del sonido. A menudo se entiende que las canciones son la unidad básica de consumo de un disco. Y si, como en el caso que nos ocupa, las canciones son ajenas, entonces aparecen *standars*, discos de versiones, *covers*, homenajes, caja en SGAE... Creo que no se trata de eso. La originalidad del repertorio, esa colección insólita de temas –entre otros Llach, Édith Piaf, Albert Pla, Enrique Morente, Os Novos Baianos, Violeta Parra, Fito Páez, ¡Schumann!–, ya nos da una pista. Pero es que en el tratamiento sonoro y vocal hay tanta autoría como en el ritmo y la melodía, lo que ofrece nuevas posibilidades a la hora de versionar. Por ejemplo, el magistral Caetano Veloso de *cê* también les ronda, aun sin aportar tema alguno, sin firma propia. Y otros tantos que habrá. Lo que está claro es que no se trata del típico disco de vacaciones en el que los intérpretes se ponen a la espera de tiempos mejores y mejores musas. Aquí la invención es

Fotografía a color de Alba Suñé — Fotografía en B/N de Antoine Passerat

constante. Pasa mucho con el flamenco: a menudo un tema, una melodía popular aparece y desaparece en la cuarteta de una bulería o en el son de una falseta. En "Albert" no hacen un *medley* ni un popurrí –o sí, que esto les pega mucho–: es una canción completamente nueva. Pero no nos equivoquemos. A la vez, se sublima cada canción, se hace de cada tonada un himno. Escuchemos ese "Himno al amor" de Édith Piaf, que también y tan bien suena. Lo escribe Peter Szendy en *La filosofía en el juke box*: con las canciones aprendemos el infinito mundo de afectos que trae el intercambio, a la vez dinero, a la vez amor, a la vez arte: "Incluso llegan a convertirse en la banda sonora de nuestra vida, conmemorando tal momento pasado, tal vivencia singular. ¿Cómo pensar entonces esa conjunción paradójica, propia sin duda de los grandes éxitos, entre lo más banal y lo más singular? ¿Cómo puede el cliché musical que circula hasta la saciedad ser portador de unicidad, de un afecto sin igual?"

Agustín García Calvo gustaba de polemizar con los aficionados al flamenco. Para el poeta zamorano el flamenco, especialmente esa variante que se autodefine como cante jondo, no es un arte popular sino un extraño elitismo lumpen. Nadie puede repetir un cante, literalmente, canturrearlo por debajo. No hay cantábiles. No tarareas una seguiriya mientras se cepilla una mesa. Los cantes de brega son una invención escénica. El martinete es una pieza mecánica, una toma de aire, no un canto de trabajo. Y lo que circula por debajo, lo que de boca en boca va, no es más que canción y no puede ser otra cosa. Algunas palabras, la redondez de una melodía. Son disquisiciones graves, lo sé. Pero la escucha de este disco no sólo despierta emociones, sino que hay raciocinio, política. ¿Acaso iba a ser una sorpresa ese "Gallo negro, gallo rojo" de Chicho Sánchez Ferlosio que aparece en su primer single?

Pero sigamos con la familia. Hay un texto de Rafael Sánchez Ferlosio que, creo, define con precisión cierto tono elegíaco que desprende *granada*. Este Ferlosio pone en boca de Fabio la respuesta a la elegía con que Rodrigo Caro cantó, en el siglo XVI, a las ruinas de la otrora imponente ciudad romana de Itálica: "Rodrigo, la hermosura de las ruinas que me cantas no está en el siempre odioso recuerdo de un imperio, sino en el gozo de ver reflorecido, sobre el cadáver de la bestia misma, el amarillo jaramago".

Y es que la elegía es el tono. Ya pasaba en la amarga hermosura de *11 de novembre*. Un árbol florecido, todo es amor, sí, pero hay una rama que se ha quebrado. Y las lágrimas no se esconden. En este *granada*, por ejemplo, hay al menos tres oraciones por la muerte de Enrique Morente. "Que nos van aniquilando", "Pequeño vals vienés" y, precisamente, la "Elegía a la muerte de Ramón Sijé", el poema de Miguel Hernández, *compañero*. ¿Acaso se puede decir mejor *pajareará tu alma colmenera* y escuchar un batir de alas aéreo y bajo el velo vibrante de la voz acertar a ver el gorrión en pleno vuelo? Creo que Enrique Morente estaría orgulloso. Creo que es un hallazgo este reconocimiento para *Despegando*, el disco que grabó Morente en 1977 con Pepe Habichuela –dos años antes que, por ejemplo, *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla– y que para muchos de nosotros es el comienzo del flamenco moderno. La guitarra de Raül Fernandez Miró es una continuada alabanza por la sonanta del gran Pepe Habichuela. Y el tema de Leonard Cohen, ¡qué intensidad, maestro!, ¿qué lamentación es esta? ¡La muerte de Lorca, la muerte de Morente, la muerte que me toca! Y con todos esos excesos granadinos: calaveras, lunas y sepulturas. Y cómo le hubiese gustado a Enrique esa fina ironía, en contrapunto, a renglón seguido, ese "Papa, jo vull ser torero", de Albert Pla.

No puede obviarse, desde luego, el sentido de la narración. Y es que este *granada* va desgranándose magistralmente. Son gloriosos los dos *lieder* de Schumann tras los tangos de Morente. Supongo que intuitivamente se llega a un nudo medular entre poesía, música y flamenco. No puedo dejar de evocar los poemas de *La soledad* de Augusto Ferrán, el amigo de Bécquer, el traductor de Heine, el imitador de Schumann: "Las fatigas que se cantan / son las fatigas más grandes / porque se cantan llorando / y las lágrimas no salen".

La elegía es necesariamente emotiva. Para Ramon Llull, en la elegía el amor vence siempre a cualquier sentimiento fúnebre. Para Llull el amor es además conocimiento y juego. En "Acabou chorare", cantan Os Novos Baianos: "Acabou chorare, Faz zunzum pra eu ver, Faz zunzum pra mim, Abelho, abelhinho, Escondido, faz bonito, Faz zunzum e mel". No es difícil entender aquí un algo místico, entre juego de niños y amores primos, la abeja y el cordero. Ese mundo maravilloso que el poeta mallorquín

quería panteísta y que excluía a dios de cualquier gravedad siniestra. Ese mundo que reaparece en "Mercé", idios!, ies como si Pau Riba y Maria del Mar Bonet hubiesen cantado juntos en alguno de aquellos discos de Gong que pergeñaba Gonzalo García Pelayo!

En "El cant dels ocells" recupera a los pájaros. Quiero decir que está el significado político de la tonada, pero además están los canores, los cantores y los cantantes. Hay que reconocer que Lluís Llach y Maria del Mar Bonet salen muy bien parados. Qué cariño, verdad. Hay un respeto por los mayores, de ese del que habla la tradición oral, de antes de los discos y la radio. Traducir la tradición siempre conlleva una traición. Poco más o menos ese era el emblema de Enrique Morente: quería ponerlo en la puerta de su casa de Granada. Y es verdad: la fidelidad, el calco, la copia de la tradición sólo son posibles bajo el régimen industrial de la reproducción técnica. La oralidad verdadera siempre traiciona al modelo, precisamente porque no quiere falsificar el modelo sino repetirlo exactamente en otro tiempo. Y ese acondicionamiento natural significa cambios. Ponerle el ruido de un motor al silencio de una cala mallorquina no es más que fidelidad al paisaje.

Carabelas de la nada, carabelas nada, calaveras. Es tan fácil equivocarse con las palabras... El tango de Fito Páez suena aquí esquinado, como debe ser. Dibuja un bodegón de interior, una viñeta urbana en medio del paisaje. Sí, es un disco este paisajístico y extraño. Tiene ese continuo viaje por países y canciones con la sensación de que no te mueves de la misma habitación, la de tu casa. Es un disco de viajes pero no hay turismo. Nada es banal. Una *vanitas*. Vanidad de vanidades.

No sé, esta conjunción que se da entre Sílvia Pérez Cruz y Raül Fernandez Miró, o al revés, entre Raül Fernandez Miró y Sílvia Pérez Cruz, que aquí no hay papeles repartidos, pues se intercambian fuerza y delicadeza, arriba y abajo, esta conjunción digo, se me aparece prodigiosa. Podríamos decir que es una suerte, un azar en el sentido más religioso, mágico del término. Hay química y hay un trabajo delicado e infinito. Sólo desde esa seguridad, desde ese equipo, se entienden los riesgos que han corrido, la voluntad de llevar los temas a donde ellos querían sin radicalismos vacuos ni concesiones a ninguna galería. Podríamos decir que es una casualidad pero no, este es ya su segundo disco. Lo que se quieren estos dos. La miel y la rabia.

Pedro G. Romero (Aracena, 1964) es artista. Desde 1999 trabaja en torno a la aparición y desaparición de las imágenes en el Archivo F.X. con presentaciones en la Fundación Tàpies, el MNCARS o la Kunstvereim Stuttgart. Trabaja también en torno a la cultura popular, especialmente el flamenco, con el proyecto Máquina P.H. En este último es colaborador habitual de Israel Galván y coordina el espacio www.pieflamenco.com.

LA EDAD DEL BRONCE

Alexandre Serrano

BORRICO DE JEREZ *Homenaje a Tío Gregorio* (Hispavox, 1967)

¿Por dónde empezar? La pregunta de aquellos que quieren iniciarse en el flamenco pero se sienten intimidados por su caudal torrencial no tiene fácil respuesta. Hay quien opta por recomendar cantaores con afinación y gusto modernos, acaso en discos en los que se hayan acercado a otros géneros musicales más familiares para el nuevo oyente. Yo soy partidario del ataque por la cara norte, con riscos verticales y hondos precipicios: esta colección de cantes que Gregorio Fernández (1910-1983), Borrico de Jerez, grabó en 1967. Y no por esnobismo, sino porque, aunque haya dificultades imposibles de superar en la primera escucha, si algo en ese recitado telúrico y en esa voz rajada y polvorienta no sobrecoge de modo inmediato e incita con urgencia a seguir adelante, cuesta imaginar qué podrá hacerlo.

Hay además muchos otros motivos por los que comenzar por aquí. El primero, que la figura de Tío Borrico sirve como pocas para entender los canales por los que se ha irradiado el flamenco, el entorno social que lo ha marcado y la singularidad humana que lo ha engrandecido. Gregorio perteneció a uno de los linajes gitanos de cantaores más antiguos y prolíficos que se conocen, el que desciende de Paco la Luz. Fue hijo, padre, sobrino y primo de cantaores. El flamenco ha sido, por lo menos en parte, un asunto familiar y es dentro de esa intimidad doméstica que se han cultivado y transmitido algunas de sus improntas más particulares. Y las que en su cante afloran, como esa arrolladora viveza rítmica, vinculadas a su vez al barrio jerezano de Santiago que nunca abandonó, son algunas de las más distintivas y preciosas que existen. Además, Borrico, como tantos de sus compadres, trabajó en el campo en su juventud —la gañanía fue otro importante ámbito de aprendizaje— y sólo en la madurez se ganó la vida cantando por ventas, tabancos y fiestas privadas de aficionados pudientes. Un azaroso modo de vida hoy casi extinguido, pero que creó un determinado paisaje humano y emocional del que no se puede prescindir para poner en contexto la audición. Por último, se ha dicho hasta la náusea que el flamenco es un cauce expresivo muy pautado por la tradición recibida y sus formas prefijadas; sin embargo, es todavía más el fruto de una feroz individualidad, del carácter capaz de estampar una expresión única en ese angosto margen que deja la horma secular. El buen cante se juega en una baldosa y Tío Gregorio poseía ese don de la personalidad que introduce nuevo ruido en el flamenco y es el timbre de gloria de sus mejores artífices.

Aunque es bien posible que sobren tantas prevenciones. Probablemente basten los primeros compases de este álbum para sentir que es un tren de mercancías que va a pasarnos por encima. "No hables mal de nadie", las bulerías por soleá que abren el disco, compendia ya todas las virtudes que iremos encontrando en su interior: el decir tan majestuoso de Borrico, el prodigio de que una garganta que parece tallada en piedra, con una voz tan lenta y densa, mantenga tan bien la afinación, o la elección de unas coplas exquisitamente sencillas y profundas, viñetas de una Andalucía cotidiana y subalterna pero también mística y quimérica. Enmarcado por el toque de ese guitarrista imaginativo, intenso y solemne que es Paco Cepero, Tío Gregorio desgrana un repertorio que alcanza su efervescencia en la soleá "Yo seré leña de tu corral" y en "Contigo no igualo", unas bulerías mercuriales que contienen la verdad última de este viejo bohemio que murió en la pobreza porque nunca negoció la soberanía de la belleza: "No te quiero por la ropa / te quiero por ese lunar / que tienes junto a la boca".

Alexandre Serrano (1976) es periodista y colaborador de Televisió de Catalunya, *Rockdelux* o *Diariofolk*. En ellos, como en su blog, *Rastres, vestigis, derelictes*, se ocupa principalmente de las músicas de raíz y otras expresiones culturales minoritarias. De orígenes catalanes y sevillanos, vive actualmente en Madrid.

LOS HUEVOS SOBRE LA MESA

UN RECORRIDO GASTRONÓMICO POR LA CASQUERÍA GENITAL

José Manuel Ruiz Blas

Al inicio de la crisis financiera que sacudió el mundo hace unos años, los gurús internacionales con delantal promovieron la denominada "casquería de pescado" en el contexto del congreso internacional gastronómico Madrid Fusión. Era una nomenclatura provocativa, además de la enésima floritura en la mesa, que la alta cocina urdía a partir de un recurso tradicionalmente humilde. Lehman Brothers se derrumbaba mientras Ferran Adrià presentaba en sociedad el semen de caballa como nuevo ingrediente culinario. En la medida que la burbuja de prosperidad recuperó la vigencia de una *petite bourgeoisie* a la que nadie quería dar ese nombre, borró también de los mercados los puestos de casquería en favor de rinconcitos *gourmet*. El desecho miraba hacia arriba, la manufactura premium hacia el Pueblo.

El *trash cooking* del mar que entonces promovieron dichos gurús se materializó en platos como el corazón de bonito asado, el hígado de salmonete o la sangre frita de trucha asalmonada, propuestas que discurrieron de forma efímera por la alta cocina española, apuestas de vanguardia gastronómica que se asentaron en cartas como la de la asturiana Casa Gerardo. Ahora, la última edición de Madrid Fusión volvió a traernos la controvertida actualidad de la casquería, de las asaduras, la dieta de oportunidad a la que un día se aferraron los pobres.

En el pasado, la década de los noventa, con su optimismo mercantil ultracompetitivo, trajo el *grunge,* una visitación pesimista e irónica que los blancos ricos hicieron a las calles. El gusto dedicó su atención al harapo, la suciedad estudiada, las franelas de Seattle y los jeans descuartizados; mientras, los restaurantes dirigían paralelamente esa curiosidad por la cocina étnica (un adjetivo que ha caído en desuso), correlato en los manteles de los Estudios Culturales. Era el preámbulo del vivaz mundialismo al que el violonchelo de Rostropovich puso banda sonora sobre los escombros del muro de Berlín. Asentado en la *boutade* o en el aburrimiento, el nuevo *trash cooking* del paladar neoliberal pone ahora las gónadas en la mesa. Vamos a echarle un vistazo al lado más sexy de las vísceras.

CRIADILLAS

En España, país taurómaco y pobre, siempre se han consumido las criadillas. Con este término aludimos indistintamente a los testículos de cualquier animal procesado en un matadero, aunque las más populares son las de toro, quizá por la racial superstición de poder asimilar el potencial empuje del morlaco. Como todas las partes blandas no musculares, estas vísceras blancas tienen más grasa y colesterol que el resto de carne, pero también más hierro, razón por la cual las madres solían martirizar a su prole con las criadillas, cuyo fuerte sabor no es para tímidos. También acumulan más ácido úrico, ese azote de reyes imperiales, antes de que las cabezas coronadas de la España decayeran entre síndromes de Klinefelter y hemofilia.

Plinio el Viejo ya recopiló una colección de recetas afrodisíacas de la Antigüedad a base de gónadas: genitales de ciervo con miel, testículos de caballo secos, testículo derecho de burro con dosis proporcional de vino... Más que por sus virtudes nutricionales, reciben la consideración de estimulantes de la libido. Este puñado de recomendaciones y recetas intuitivas se transmite oralmente hasta penetrar la Edad Media. Recetas con testículos de ganso, de erizo grande, de zorro o de cocodrilo... Viagra zoológica, todo un bestiario de fábula que llevarse a la boca.

Es fácil dejarse aturdir por la nostalgia artificial de la oscura Edad Media. Los amantes aquejados de una débil pujanza sexual aspiraban a la asimilación mágica de las virtudes sexuales del animal mediante su consumo. De hecho, una polémica literaria discurre en torno al "comedor de huevos asados" mencionado en La Celestina. Varias son las interpretaciones que se han adoptado sobre estas crípticas palabras. Aunque asociada con ritos judaicos de lamentación, en los que se consumen huevos, en España es histórica la tradición que relaciona la potencia sexual y los toros (los *taurini testes* o testículos de toro), que se prescribieron al rey Fernando el Católico: los historiadores refieren un "*potage frio*" sobre el que el historiador Pedro Mártir de Anglería precisa que incluía testículos de toro. Ansioso de tener descendencia masculina, el rey consumió alimentos que presuntamente aumentaban su potencia sexual: el afrodisiaco se relacionaba con el pecado y las culturas paganas, pero la necesidad de tener una prole masculina era una condición exculpatoria por las capacidades genésicas del morlaco. Personalmente recomiendo su consumo tras hervirlos durante unos cinco minutos. La única dificultad estriba en retirar la membrana protectora: encargue esta tarea a los niños, que así estarán entretenidos y se familiarizarán con la cocina. Lamínelos en medallones de aproximadamente un centímetro de grosor y déjelos en una marinada de agua y vinagre por espacio de unas horas. Añada ajo y perejil, páselos por la sartén y sorprenda a sus invitados.

La devoción por las criadillas no se detiene en nuestras fronteras. Los norteamericanos tienen las Rocky Mountain Oysters u ostras de las montañas rocosas, testículos de becerro fritos tras una rebozada previa en harina, sal y pimienta (los canadienses prefieren las llamadas Prairie Oysters, servidas con la sofisticada *demi-glace*, en atención a la influencia francesa y la devoción por las salsas de nuestros vecinos del norte) y que se consumen más como aperitivo que como plato propiamente dicho. El aliento juguetón del país de las barras y estrellas y el carácter secundario del plato se dejan ver en los nombres eufemísticos que recibe: nueces espolvoreadas, patatas fritas de toro o caviar de cowboy.

El consumo de la criadilla se extiende a lo largo del mundo, desde muchos platos de la cocina arequipeña, en el corazón de la cocina peruana, hasta Brasil, en cuyas Festas do Peão, celebraciones semejantes a los rodeos americanos, es común también consumir testículos de buey. En el caliente pliegue terrenal de Serbia los paladares cimarrones tienen desde 2004

Fotos de Alberto Flores

una cita anual en el Campeonato Mundial de Cocina con Testículos, celebrado en Lunjevica. Allí el cocinero serbio Ljubomir Erovic es el anfitrión de un festival gastronómico extremo, que ha reunido su experiencia en su *The Testicle Cookbook – Cooking With Balls*, donde el lector encontrará recetas que abarcan desde las criadillas con salsa Bourguignonne hasta una prosaica e imposible pizza de testículos.

CEVICHE... DE TORO

Si las culturas solares se han atrevido a tanto en lo que atañe a los testículos del toro, aquellas en las que penetraron también se han relamido con los genitales. Si Perú pisa fuerte en la gastronomía mundial gracias al ceviche, los huevos del toro no iban a escapar vivos (y sin marinar). En el ceviche se condensa todo un sistema culinario que baila de puntillas en el triángulo culinario de Lévi-Strauss y su discriminación entre lo crudo y lo cocido. ¿Quién es indiferente al actual triunfo de su astuta fórmula? Su técnica, compartida por los países asomados al litoral pacífico, consiste en la cocción del pescado crudo con jugos cítricos, creando una de esas paradojas que sólo la cocina puede propiciar: ¿cuál sería la posibilidad de que una corvina (o perca regia) se encontrara con una lima? ¿Cuál la de que el huraño abadejo termine sus días en un lecho de cancha serrana? ¿Cuál la de que el portentoso volumen testicular de una fiera se sumerja en un aliño de frutas que podrían adornar la cabeza de Carmen Miranda?

Permítanme una divagación. Me declaro fan de los aliños y de las salmueras: de niño solía ingerir aquellas que acompañaban las aceitunas. Y el hecho de que Alessandro Volta usara precisamente la salmuera hace más de doscientos años para idear su pila voltaica refrenda su importancia. Incluso la propia salmuera como elemento pícaro a la hora de precocinar los alimentos tiene su papel: las carnes maceradas en salmuera ven cómo se rompen sus filamentos musculares, resultando después, al cocinarlas, más tiernas. Si la salmuera incorpora también especias, sus propiedades aromáticas penetrarán e impregnarán asimismo la desarmada carne. Un principio parecido dirige la falsa cocción cítrica puesto que, más que un juego de temperaturas, en el ceviche se trata de una coagulación de las proteínas del pescado, desnaturalizándolas y cambiando su aspecto. El resultado es esa lechosa y blanquecina *leche de tigre* (si se emplean las conchas negras, más vigiladas y raras, será entonces *leche de pantera*. Dediquen un segundo a los pigmentos, ¿habría gozado de tanto prestigio la púrpura de Tiro si los carísimos caracoles que dan origen a su pigmento hubieran menudeado?). Esta leche, más violenta que aquella con la que nuestras madres nos abastecieron para dar nuestros primeros pasos en el mundo, llega a venderse por separado en Sudamérica en humildes puestos de mercado como remedio para la resaca. Este preámbulo sirve para nombrar el ceviche de testículos de toro, una de esas locuras populares bañada igualmente en cítricos, pese a que los testículos son hervidos previamente, de manera que se trata más bien de una maniobra recreativa, del entusiasmo por un método nacional con su atrezo de guarniciones: ají, cancha serrana, cebolla y... cilantro, llamado desafortunadamente "perejil chino", una hierba del sur de Europa que demuestra que nada ni nadie es profeta en su tierra, poco apreciada por el paladar español pese a su protagonismo en el país vecino en platos como la gloriosa y portuguesísima sopa alentejana, y que por contagio territorial es muy apreciada por los extremeños para su escabeche de Cuaresma.

CON PENES Y GLORIA

Si el escritor inglés Martin Amis llegó a decir en una de sus novelas que algún día todas las bocas de los tíos habrán albergado un pene, la gastronomía está acelerando esa posibilidad. La artillería está en los testículos, pero la infantería se afinca en los penes que los adornan. A lomos de éstos llegamos a Colombia, que

atesora su caldo de raíz, preparado con pene de toro, patatas y cilantro, a menudo en combinación con la sopa de mondongo —callos—; o a Ecuador con su caldo de tronquito, preparado con pene de toro como ingrediente principal, que da su cariñoso nombre al plato y al que se le atribuyen propiedades afrodisíacas. Quizá el apetito por los penes no haya cundido entre nosotros por un elemental reparo, un tabú insalvable, un atavismo infranqueable. Pero, por encima del hambre, es el aburrimiento el que abre a veces el apetito por la novedad. Puede que pronto, sí, todos nos llevemos un pene a la boca.

En Oriente, como siempre, han ido más lejos. Si existe una modalidad de lucha llamada *no holds barred*, en la que es legal cualquier salvajada que a uno se le ocurra perpetrar con el cuerpo de su contrincante (y cuando uno dice "cualquier" está dando sentido a este escurridizo adjetivo: en un Buried Alive Match gana el luchador que primero meta al rival en una fosa y lo entierre a continuación con una pala o por medio de un camión de carga con arena), hay también un trasunto culinario de esta suspensión de las normas. El restaurante chino Guo Li Zhuang (cuyo significado vendría a ser "la fuerza está en la olla") se ha especializado en servir penes y testículos de animales diversos como buey, asno, ciervo, caballo, perro, oveja, cabra o culebra. La estirpe de los Guo arrancó su aventura en los fogones de un restaurante en el barrio chino de Atlanta en 1956, pero no fue hasta 2006 que abrieron su primera sucursal en suelo chino (Beijing). Entre los orientales subyace la superstición de que esta dieta aumenta la potencia sexual masculina. ¿Quién podría resistirse al pene de búfalo escalfado con chile o a sus bizarras preparaciones con pene de yak tibetano? La designación de los platos es una hortera inmersión de oros y púrpuras en la lírica de baratillo de la China imperial: "Cabeza coronada con brazalete de jade" o "Encuentra el tesoro en el desierto de arena" o "Dragón en las llamas del deseo". Aquí hay que dejar fuera a los remilgados; el mohín o la cobardía no tienen cabida. Cada plato incluye una advertencia médica y algunos amonestan a las clientas femeninas acerca de indeseables consecuencias. ¿Qué hay de raro en que la *jet set* china viva paralelamente su peculiar *trash cooking* culinario y visite las cocinas más pobres del país? ¿Impondrán esta moda al mundo? Nunca el lujo exigió estar en tan buen forma.

¿Y el esperma? ¿Tiene algún lugar en la cultura gastronómica? Es legendario, volviendo a la casquería de pescado, el lattume siciliano, elaborado a base de esperma de atún (equivalente masculino de la bottarga de huevas), o el no tan conocido shirako japonés, que no es otra cosa que el esperma del bacalao o del pez globo. Pero aquellos con verdaderas ganas de marcha y el apetito vivaz de una Traci Lords pueden disfrutar del veterano festival de Wildfoods, en la costa occidental de Nueva Zelanda, donde se presentó un audaz batido a base de... esperma de caballo.

PLACENTA

Si la buena mesa se relaciona con el placer, la añoranza del útero es quizá la más legítima y placentera de las utopías del hombre. Suspender los duelos y arroparse con la manta de Linus que es la placenta, la regresión más imposible de todas. Debido a su forma plana, la juguetona etimología latina relaciona la placenta humana con las "tortas" y la comparte con la palabra "placer". Aunque una actitud verdaderamente moderna no puede aceptar del todo que el placer pueda vincularse con lo plano, con la ausencia de accidentes. Si bien no forma parte del aparato genital, la placenta se desarrolla a partir del espermatozoide y el óvulo que dan origen al feto. Su ingreso en los tratados gastronómicos se apoya en los beneficios derivados de su ingesta: la oxitocina presente en ella (bendecida como la hormona del amor, o de los mimosos) favorece la lactancia, reduce los dolores postparto y existe la sospecha de que acelera la respuesta sexual y mejora las funciones cerebrales de los niños autistas, esos tiranos de la introversión. Es a beneficio de Eros y Psique que se puede reivindicar la placentofagia entre los *foodies* menos pusilánimes. Con una textura similar a los anticuchos de corazón, aunque más esponjada, dotada de un sabor vacuno y matices metálicos, muy semejante al hígado, han sido las culturas *blancas* las que han desarrollado este polémico gusto: el libro de cocina de la placenta abarca las joviales incursiones de los paladares italiano y húngaro con sus recetas de placenta y llega hasta el caliente antípoda australiano, donde una picante fórmula la prepara en compañía de romero, comino y chalotas. Algunos anglosajones celebran incluso la llamada *placenta party*, en la que se consume con alegría la placenta de la parturienta entre familiares y allegados. Pero aquellos adeptos a la ortodoxia carnívora tienen la guaguamama, un preparado con placenta fresca de ternera con especias que tiene la presunta virtud de aumentar la fertilidad femenina. En términos generales, y si alguno de ustedes se lo está pensando, puede funcionar en cualquier receta en la que aparezca el hígado, sustituyendo a éste.

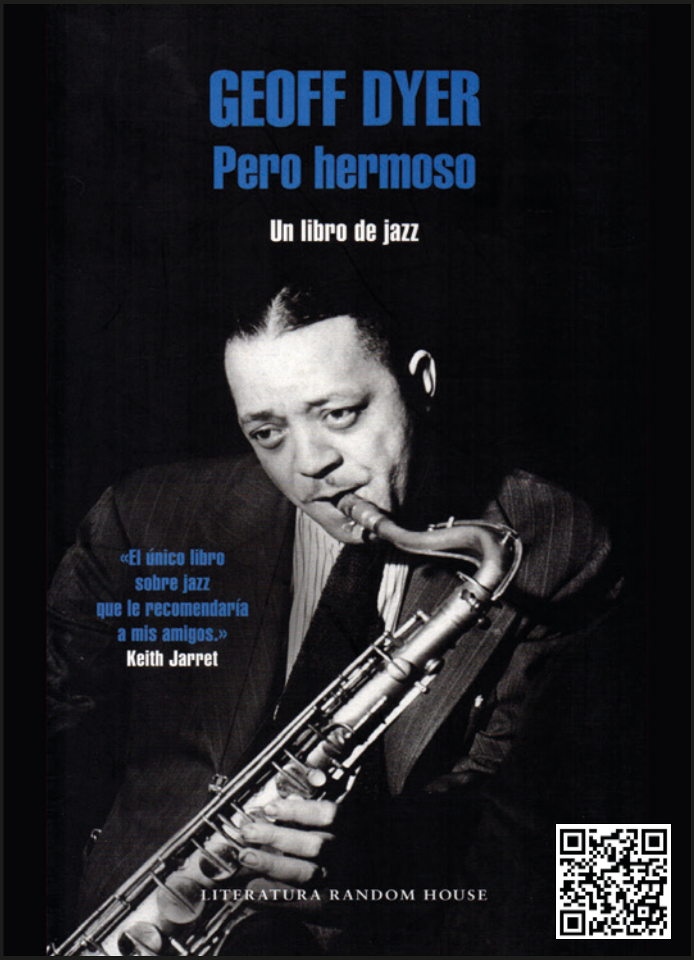
EL LUJO PARADÓJICO

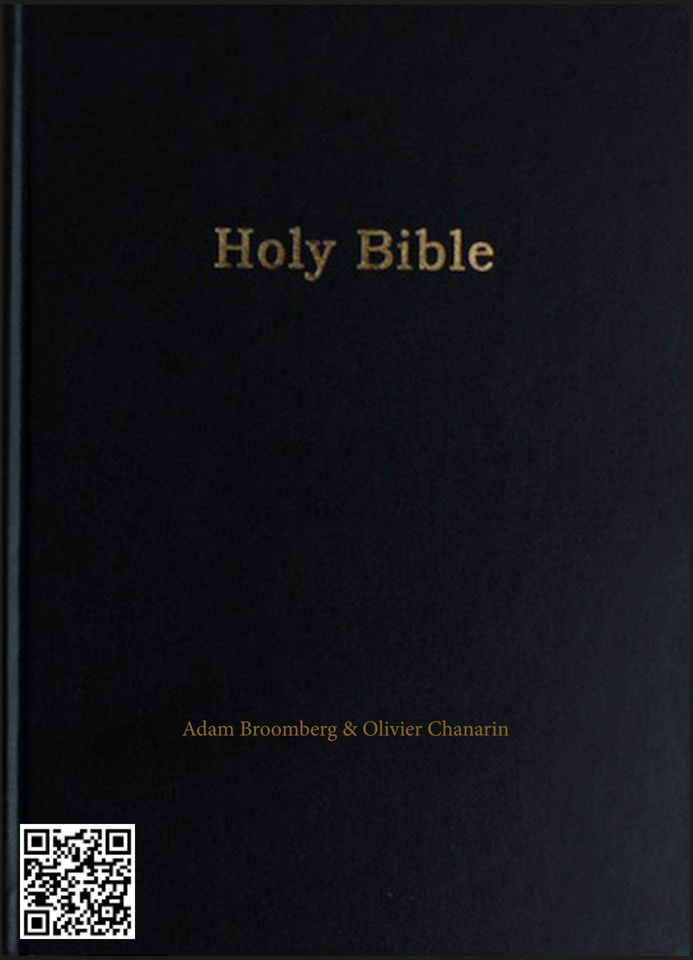
El hoy semiolvidado Werner Sombart llegó a decir que "el hombre precapitalista es el hombre natural, el hombre tal y como ha sido creado por Dios, el hombre de cabeza firme y piernas fuertes, el hombre que no corre alocadamente por el mundo como nosotros hacemos ahora, sino que se desplaza pausadamente, sin prisas ni precipitaciones. Y su mentalidad económica no es difícil de descubrir, puesto que se deriva directamente de la naturaleza humana". Desnaturalizados todos, los ricos recuperan los recetarios humildes. Ubico esta tendencia en la misma dirección que marcó Coco Chanel cuando afirmó que le gustaba que la moda bajara a las calles, no que viniera de ellas. Y si ahora la miseria se agiganta en la misma medida que se blindan las islas de prosperidad, nos encontramos con que los comensales de bolsillo acorazado se llevan a la boca los despojos con que los pobres llenaron históricamente sus estómagos. Esta voluta monumental, este rizar el rizo sabe mucho de decadencias, de inestables tránsitos históricos de una cosa a otra. Los nobles franceses que verían sus cuellos cercenados por las guillotinas adornaban sus solapas con las humildes flores de la patata. En la Roma terminal cundió entre el patriciado, junto a carísimas delicatesen internacionales, el gusto por el "garo", una salsa hecha con vísceras fermentadas de pescado, empleada en sustitución de la humilde sal, la misma sal con que Roma pagaba a sus soldados su *salario*. Recordemos al emperador Vitelio, que concibió uno de los banquetes más famosos de la historia, en el que presentó su "escudo de Minerva", un plato para el que empleó —entre otros ingredientes— hígado de pez escaro, sesos de faisán y pavo real o lenguas de flamenco. Este apogeo elegante del *gore* obligaba a destinar ingentes recursos materiales para el acopio de estos ingredientes: expediciones navales, incursión de tropas en amenazadores bosques bárbaros... No olvidemos que Vitelio fue quien perfeccionó el mecanismo del vómito recreativo para dejar sitio a más alimentos sirviéndose de una pluma de ave. La mundialización tiene lugar también en el campo de la gastronomía, y la decadencia económica hace que cualquier discreto paseo por alguna de las tiendas gourmet que salpican nuestras homologadas ciudades occidentales sea un canto elegíaco a ese caprichoso Vitelio. También hoy hay que ir muy lejos para conseguir una rara escama de sal, una exótica glándula animal, una hueva... La casquería ha asomado en las escuelas y ferias de cocina como una provocativa costura, una mueca de humor, un *dernier cri*. ¿Nos estamos aburriendo demasiado o es que se escuchan las trompetas que anuncian el fin? ¿O será que andamos faltos de gónadas?

José Manuel Ruiz Blas (Madrid, 1975) es periodista especializado en gastronomía y tendencias y colaborador habitual de El Estado Mental Radio.

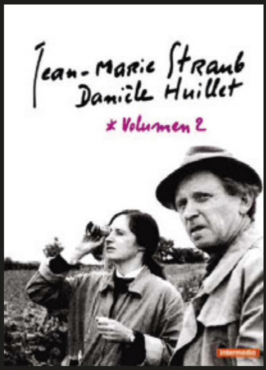
Alberto Flores (Madrid, 1987) es fotógrafo ecléctico y sin gusto estético, colaborador habitual en prensa deportiva conceptual y empleado fijo en locales de comida rápida para conseguir un sustento a base de sobras.

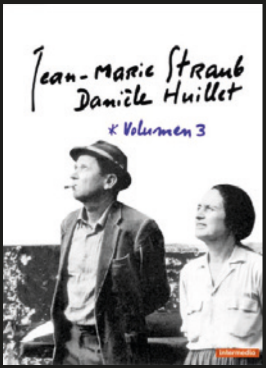
PAPRIKA
YASUTAKA TSUTSUI
ATALANTA

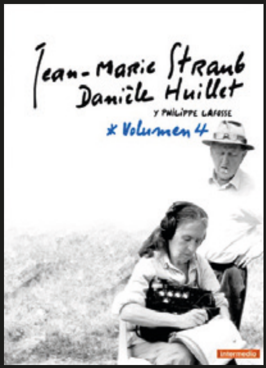

GEOFF DYER
Pero hermoso
Un libro de jazz
«El único libro sobre jazz que le recomendaría a mis amigos.»
Keith Jarret
LITERATURA RANDOM HOUSE


Holy Bible
Adam Broomberg & Olivier Chanarin

Jean-Marie Straub
Danièle Huillet
* Volumen 1

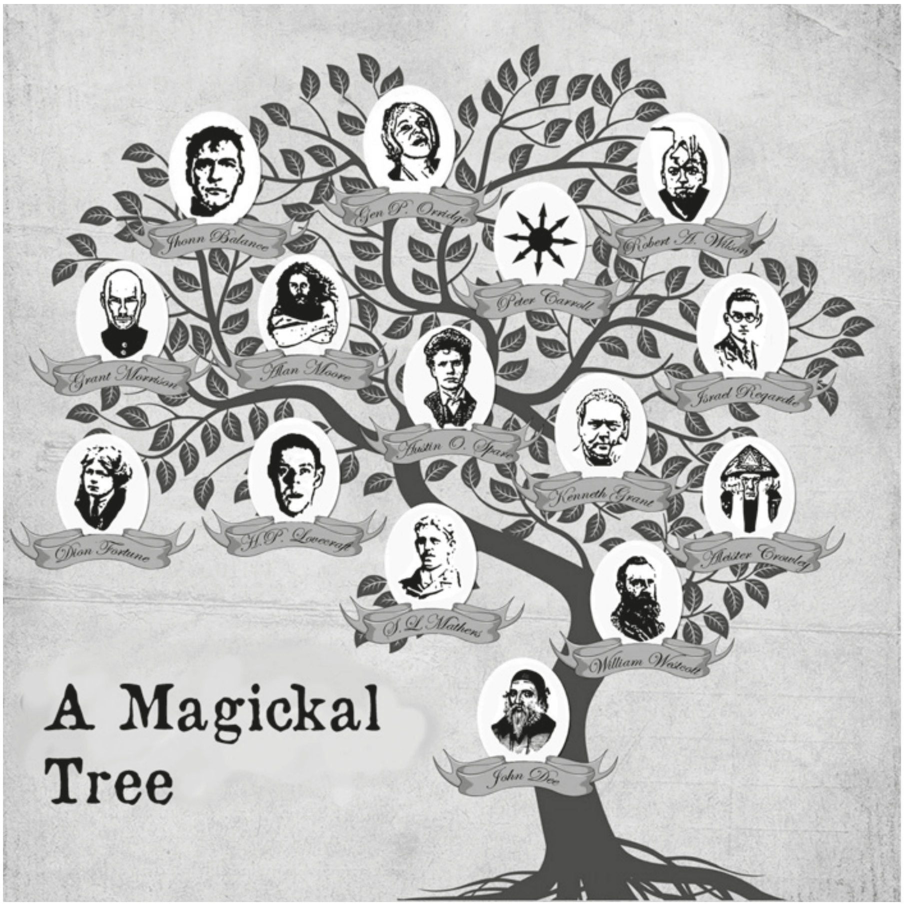

Jean-Marie Straub
Danièle Huillet
* Volumen 2


Jean-Marie Straub
Danièle Huillet
* Volumen 3


Jean-Marie Straub
Danièle Huillet
y Philippe Lafosse
* Volumen 4

REVOLUCIÓN PSICODÉLICA

Javier Calvo



El artista-mago más allá de Blake · Arte y praxis mágica
Magia del Caos · Genesis P-Orridge, Jhonn Balance y Peter Christopherson
Thee Temple ov Psychick Youth y Psychic TV · Coil · El sigilo y el hipersigilo
The Illuminates of Thanateros · Austin Osman Spare · Zos Kia Cultus · Peter Carroll · Alan Moore
Boda Alquímica, Orgía Alquímica y acoplamientos astrales · Aleister Crowley
Filosofía oculta = un Otro respecto a la ciencia, a las religiones y al arte · *Colour Sound Oblivion*
Grant Morrison · *The Invisibles* · La lengua de los ángeles
Chamán · Muñeco vudú viviente

"Psychedelic Revolution
Is a Spikadelic Revolution
We're gonna spike some fuckers tonight."
Julian Cope, *Psychedelic Revolution*

Para ser un autor del que se ha hablado mucho en relación con el ocultismo y la práctica mágica, Grant Morrison no ha publicado más que un par de textos muy breves sobre el tema, que además lo caracterizan como un teórico bastante mediocre, a años luz de la originalidad y el riesgo que caracterizan sus ficciones. *Adventures in Magic* (1993) es una sonrojante lista de consejos para aspirantes a magos que incluye perlas del tipo: no leas demasiados libros de magia, no vayas por ahí haciéndote el experto o practica todos los días. *Pop Magic!* (2003), escrito en la misma época que obras mayores de Morrison como *The Invisibles* o *The Filth,* no va mucho más lejos, y tiene poco interés más allá de ver a su autor escribir sobre Choronzon, hipnagogia o rituales de protección con el mismo tono de colegueo que uno encuentra en las columnas de consejos sexuales de las revistas adolescentes, o bien de verlo hacer *name-dropping* con Lovecraft, Jack Kirby, Aleister Crowley y un McDonalds en una misma frase.

Pop Magic! insiste en el acercamiento rabiosamente amateur y antitradicionalista a la magia práctica, a pesar de que casi todos sus conceptos están tomados de los textos más populares de organizaciones como los Illuminates of Thanateros o el Temple ov Psychick Youth. La primera mitad del texto, de hecho, es un repaso no reconocido a la sigilística de estas organizaciones, mientras que la segunda es una receta para inventar tu propio ritual de invocación a los dioses que más te gusten, se llamen Hermes, Cthulhu o Batman. Para hacerse una idea del tono, *Pop Magic!* concluye diciendo:

> "Por cada McDonalds que vueles, 'ellos' construirán dos. En vez de meter un ladrillo de Semtex entre los Happy Meals y la bandeja de plástico, dedícate a ascender por sus filas, conquista el consejo de dirección y convierte la empresa en un hazmerreír internacional. Aprenderás mucho sobre magia por el camino. Luego pasa a conquistar Disney, Nintendo o la que te apetezca."

Como cada vez que uno lo oye hablar de magia, surge la pregunta inevitable de hasta qué punto Morrison se está tomando el tema en serio o es una simple pose irónica más entre las que integran su estética, al mismo nivel que el punk, la teoría *queer* o la metanarrativa. De hecho, *Pop Magic!* sería un texto absolutamente olvidable de no ser por una idea que hay medio escondida entre sus renglones, un par de párrafos a los que el autor no les concede apenas importancia pero que constituyen —literalmente— la única idea propia que ha tenido Morrison en materia de filosofía oculta. Se trata de su ya clásica formulación del concepto de "hipersigilo". Vale la pena citarla de forma extensa:

> "El hipersigilo o supersigilo desarrolla el concepto de sigilo más allá de la imagen estática e incorpora elementos tales como la caracterización, el drama y el argumento. El hipersigilo es un sigilo extendido por la cuarta dimensión. Mi serie de cómics *The Invisibles* fue un sigilo de seis años de duración en forma de historia de aventuras ocultistas que consumió y recreó mi vida durante el periodo de su composición y ejecución. El hipersigilo es un método inmensamente poderoso para alterar la realidad en consonancia con la propia intención."
>
> "El hipersigilo es un modelo en miniatura dinámico del universo del mago, un holograma, microcosmos o 'muñeca vudú' que se puede manipular a tiempo real para producir cambios en el entorno macrocósmico de la vida 'real'."

¿Qué quiere decir esto? ¿Cómo se puede ampliar el concepto de sigilo "más allá de la imagen estática"? La clave, en principio, la deberíamos encontrar en la formulación del sigilo que nos da Morrison, una formulación que vinculara la forma sigilística con alguna clase de forma o técnica artística. En su ensayo, sin embargo, no hay apenas ideas nuevas al respecto.

De hecho, tanto el concepto como la técnica del sigilo han cambiado sorprendentemente poco desde que Austin Osman Spare los formulara en su clásico tratado de 1913 *The Book of Pleasure*. El sigilo es la operación básica de la moderna magia del inconsciente (por oposición a la magia ceremonial, la otra rama de la magia moderna). A su vez, esa magia del inconsciente se basa en el concepto de reencarnación que formuló Spare a principios del siglo XX. El inconsciente, para Spare, es "el epítome de toda la experiencia y sabiduría de nuestras encarnaciones pasadas, ya sea como hombres, animales, pájaros, vida vegetal, etc., etc., todo lo que existe y ha existido alguna vez". La actividad inconsciente nos permite adquirir "las propiedades mágicas" de esas encarnaciones o "el conocimiento de su obtención". Aquí Spare, por supuesto, está siendo el Jung de la tradición oculta, de la misma forma que Crowley es su Nietzsche. Nuestros deseos y creencias verdaderos requieren la condición orgánica que resulta del acceso al subconsciente. Sin embargo, ese acceso necesita en primer lugar una situación de vacío mental y en segundo lugar un instrumento formal, que Spare llama "sigilos", tomando el término de la antigua práctica renacentista. "Por medio de los sigilos", dice Spare, "y de la adquisición del vacío mental, cualquier encarnación pasada, experiencia, etcétera, puede ser invocada por la conciencia".

Si *The Book of Pleasure* es probablemente el libro de magia práctica más influyente de la era moderna, es gracias a que incluye las seminales instrucciones para formular un sigilo monogramático ("monogramas del pensamiento, para dominar las energías relacionadas con el karma"). La fórmula, que permite simbolizar el deseo verdadero y darle forma, requiere "evitar cualquier asociación del pensamiento con ese deseo en particular (en el momento de la magia), escapando de la detección del Ego, para que éste no restrinja ese deseo ni lo vincule a sus imágenes, recuerdos y preocupaciones transitorias, sino que le permita acceso libre al inconsciente". Es decir, que la forma del sigilo debe ser arbitraria, matemática, desprovista de valores icónicos. Spare determina que su sigilo monogramático se lleve a cabo combinando las letras del alfabeto y simplificándolas, con el objetivo de "obtener una forma simple que se pueda visualizar a voluntad, y que no tenga relación pictórica con el deseo".

Igual de importantes que la formulación en sí son las condiciones en que ha de tener lugar. En el momento del acto mágico hay que anular toda consciencia que no sea del sigilo. Ese vaciamiento, dice Spare, se obtiene a través del "agotamiento de la mente y el cuerpo por uno u otro medio". En el momento de la vacuidad o agotamiento, hay que "retener y visualizar únicamente la forma del sigilo, hasta que ésta se vuelve vaga y por fin desaparece". De esta manera, y si no

hay más visualización que el sigilo, y toda la energía se canaliza en él, el deseo es llevado a su destino, el estrato subconsciente. El sigilo, por tanto, es un vehículo que protege la consciencia de toda manifestación del deseo meramente consciente y toda idea incompatible.

La magia del inconsciente de Spare tuvo su gran intérprete y apóstol en Kenneth Grant, que empezó a sistematizarla en su tratado *The Magical Revival* (1972), otorgándole el sobrenombre de Zos Kia Cultus y la dejó preparada para una nueva generación de practicantes de la magia, a los que hoy en día se denomina con el término global de "magos del caos". La Magia del Caos es un sistema de magia práctica, no-tradicionalista y anarquista, que se caracteriza, entre otras cosas, por haber asumido la sigilística de Spare como operación central de su arsenal mágico. Las dos organizaciones más relevantes dentro de este movimiento, que tuvo su apogeo en los años 80 y 90 del siglo pasado, son los Illuminates of Thanateros de Peter Carroll y el Temple ov Psychick Youth de Genesis P-Orridge (aunque ambas organizaciones se definen como colectivos no jerárquicos). El trabajo de reformulación de la sigilística que llevaron a cabo estos practicantes es principalmente una continuación de la sistematización que había iniciado Grant. Por ejemplo, en su obra más conocida, *Liber Null* (1987), Peter Carroll divide la formulación del sigilo en tres pasos:

A. La construcción del sigilo, cuya meta es "producir un pictograma del deseo, estilizado para no sugerir de forma inmediata ese deseo". El elemento de arbitrariedad, por tanto, se mantiene en esa "estilización". El sigilo de Carroll ya no es únicamente monogramático, producto de la fusión y simplificación de letras del alfabeto, sino que añade dos métodos alternativos: el pictórico (a partir de una imagen simplificada para facilitar su visualización) y el mántrico (a partir del recitado mántrico de una secuencia sonora producto de abreviar la escritura de la frase del deseo).

B. La pérdida del sigilo, para lo cual tanto la forma del sigilo como su deseo asociado deben ser desterrados de la conciencia despierta normal. El mago ha de luchar contra cualquier manifestación de esa conciencia obligando a su atención a volverse hacia otras cuestiones. También se puede perder el sigilo por medio de la repetición constante, que acaba por desterrar de la mente el deseo asociado.

C. La carga del sigilo ha de producirse una vez la mente haya alcanzado "la quietud por medio del trance mágico, o bien cuando las emociones a flor de piel paralicen su funcionamiento normal". Así se obtiene la concentración en el sigilo. A continuación, Carroll da una lista de momentos en que se puede cargar un sigilo: durante un trance mágico, en momentos de orgasmo, de gran euforia, miedo, rabia, vergüenza, frustración o decepción o bien en el momento en que un nuevo deseo muy fuerte reemplace al deseo asociado.

En sus textos centrales, el Temple ov Psychick Youth "liberaliza" todavía más las técnicas de producción de sigilos. Los autores de *Thee Black Book* (1983) afirman que "en tanto que sistema para el individuo, no existe un método correcto o incorrecto. Lo que sirve a una persona puede ser completamente inapropiado para otra. Por consiguiente, el método se tiene que desarrollar personalmente, de forma que el sigilo que cada cual ejecute sea una obra enteramente suya". Este cambio, crucial en el seno de la Magia del Caos, es muy relevante de cara a lo que estamos discutiendo aquí, dado que acerca estratégicamente el concepto de sigilo al de obra de arte, una aproximación que ya se encuentra en forma embrionaria en Spare, pero que los magos-músicos del Temple ov Psychick Youth desarrollarán para formular sus sigilos musicales y escénicos.

Así pues, en su texto *23-Minute Guide to World Domination by Sigils,* P-Orridge y compañía ya han ampliado ostensiblemente la lista de métodos: además del monogramático, el pictórico y el mántrico, están el *automático meditativo,* consistente en la escritura automática de una multitud de símbolos para luego elegir entre ellos de forma consciente; el *automático no-meditativo,* consistente en la escritura completamente automática y con la mente vacía; y el *método tradicional,* consistente en la formulación de monogramas a partir de símbolos mágicos tradicionales. Y lo que es más importante: se nos dice que "las variaciones sobre estas categorías se tienen que considerar la norma, y las categorías en sí las excepciones. La polinización cruzada de técnicas no solamente hace que el sigilo sea más diverso, sino que proporciona un arsenal más amplio de técnicas. La experimentación determina qué métodos funcionan mejor para cada cual". De esta forma se establece el factor "creativo" e "individual-único" como la base de la elección de la técnica sigilística.

En realidad, esta resistencia anárquica al monolitismo monogramático del método de Spare tiene sus raíces en el mismo *Book of Pleasure,* que concluye con el postulado del dibujo automático entendido como medio vital para acceder al subconsciente, medio "fácil y rápido para empezar a ser valerosamente original: eventualmente evoluciona hasta convertirse en la codiciada expresión espontánea que asegura la omnisciencia". El dibujo automático, continúa Spare, se origina en la simplificación de la fórmula del sigilo (antes hay que hacer que el deseo de dibujar sea orgánico) y es "un medio para adquirir actividad subconsciente expresada pictóricamente. Es el más fácil de los Fenómenos Psíquicos: hay que adiestrar la mano para la práctica rutinaria de trabajar libremente y por ella misma". Esta coda al texto es la clave para acceder a una comprensión útil del concepto de hipersigilo formulado por Morrison, puesto que establece un puente clarísimo entre el sigilo mágico y la obra de arte surrealista. Allí donde hay un deseo artístico *orgánico,* es decir, movido por el subconsciente colectivo que alberga la experiencia y el poder mágico de las encarnaciones anteriores (= la omnisciencia), hay actividad sigilística. La obra de arte, que en el surrealismo hurga en el inconsciente y representa revolucionariamente sus símbolos, es en realidad un artefacto mágico cuyos poderes van mucho más allá.

Aunque corresponde a Peter Carroll la paternidad de la fórmula de la Magia del Caos, son los músicos del Temple ov Psychick Youth quienes —después de Spare— se han conformado más claramente al fenotipo del artista-mago. Este último concepto necesita una serie de aclaraciones. En su ensayo Ángeles fósiles (2002), Alan Moore defiende una magia práctica que tenga su modelo en las artes, a partir de una execración de las dos grandes corrientes de la magia moderna inglesa. Por un lado, una execración de la magia ceremonial heredera del sincretismo ritualista de la Orden del Amanecer Dorado y del sistema thelémico, que califica de magia "conservacionista, en el sentido de preservar el saber y los rituales del pasado", pero a la que ya hace tiempo que se le quedó pequeña "su recargada vasija tardovictoriana, y necesita desesperadamente un transplante". Por otro lado, una execración de la sigilística del caos que, para cuando Moore escribió el ensayo, ya hacía una década o dos que había abandonado cualquier fase experimental y se había convertido, según Moore, en una magia puramente utilitarista, "basada en los resultados, práctica y fácil de usar [...] un medio simple e infalible para hacer realidad de manera fácil e instantánea el deseo íntimo de cualquiera".

La "tercera vía" que propugna Moore es "una unión productiva, una síntesis de arte y magia [...] una Boda Alquímica que [...] podría precipitar una Orgía Alquímica, una explosión indecente y desenfrenada de impulsos creativos reprimidos, acoplamientos astrales de ideas que resultarían en nacimientos múltiples de quimeras y de monstruos radiantes". Proponiendo a Blake como modelo de la figura del artista-mago, Moore asegura que una reafirmación de la magia como arte, en la estela del poeta de Lambeth, proporcionaría inspiración, visión y sustancia a un arte contemporáneo que se ha alejado de su misión.

La propuesta de Moore en Ángeles fósiles de resucitar la figura del artista-mago presenta varios problemas. En primer lugar, es falso reducir la sigilística moderna a una práctica puramente utilitarista de satisfacción de deseos materiales, salvo en sus versiones más caricaturescas. Ya en 1983, P-Orridge advierte que los sigilos "no pueden garantizar nada, solamente pueden ayudar a liberar el potencial que existe dentro de uno", y que la meta del sigilo es el conocimiento de uno mismo y la liberación de los mecanismos del pensamiento recibido e institucional, una idea también presente en Carroll. Por otro lado, ya he explicado la aproximación que llevan estas organizaciones entre la formulación individual y creativa del sigilo y la práctica artística. Pero hay más.

Definir al artista-mago a partir del modelo de Blake entraña también el problema de la ubicación de la praxis mágica, sea crowleyana-eleusiana, jungiana-sigilística, neopagana-wiccana o de la clase que sea. Sin una modalidad de magia *práctica,* el artista-mago es únicamente artista. En otras palabras, la tradición que va del romanticismo al modernismo y el surrealismo contiene los suficientes elementos de misticismo, religiosidad y apelación a la realidad trascendental como para ser considerada la heredera "oficial" del pensamiento mágico renacentista. El mito, el éxtasis, lo sagrado y lo absoluto están todos presentes en la tradición que viene del romanticismo alemán, pasa por Wordsworth y los ingleses y aterriza en el simbolismo de Baudelaire, Rimbaud, Yeats y Mallarmé y en el estallido surrealista. Y sin embargo, ¿es artista-mago Blake, que reescribió las profecías bíblicas y el misticismo de Swedenborg y creó con todo ello una nueva religión libertaria y exultante? ¿O Yeats, cuya noción de símbolo reintegró a la poesía la tradición mistérica, el tiempo de lo sagrado, el mito, la teosofía y el espiritismo? ¿Es *Los hijos del limo* un tratado sobre magia?

Por mucho que la creación artística (o mejor dicho, "cierta" creación artística) tenga un elemento trascendental, no se puede hablar de tradición mágica propiamente sin el objetivo manifiesto de transformar la realidad, sin esa operación alquímica que le sirve de base. Incluso en las tradiciones ocultistas modernas, que después del giro copernicano de Crowley y Spare son compatibles con una visión materialista y atea del mundo, la praxis mágica ejerce de instrumento de canalización de la voluntad para operar y obtener un resultado, algo que la distingue de la praxis poética. La filosofía oculta, en este sentido, es un Otro respecto a la ciencia (que carece de voluntad de autoconocimiento y de exploración de la memoria de la raza), a las religiones organizadas (que impiden el acceso individual a lo sagrado y a menudo han perdido el contacto con éste) y también al arte (que no intenta influir directamente en la realidad).

Hablar de magia práctica —y más concretamente de Magia del Caos— en el terreno de las artes de las últimas décadas, implica necesariamente hablar de las carreras musicales de Genesis P-Orridge y Jhonn Balance. Ellos se acercan, mucho más que nadie, al ideal del artista-mago que propugna Moore en Ángeles fósiles. La música de P-Orridge se acerca a la magia práctica principalmente entre 1981 y 1990, es decir, en los años en que integra (y en muchos sentidos lidera) el Temple ov Psychick Youth. En el mismo año 81 funda Psychic TV, el brazo musical del Templo. En el colectivo inicial de Psychic TV se encontraban, entre otros, Jhonn Balance, David Tibet y varios miembros de la Process Church of the Final Judgement. En ese primer momento, coincidiendo con sus dos primeros álbumes, la banda se orientó en gran medida a los rituales musicales con componentes ocultos. En su ensayo *Stations Ov Thee Cross,* P-Orridge declara que Psychic TV está "intentando entretejer las finas líneas de la iniciación chamánica y la invocación vudú que hay alegóricamente codificadas en los mitos cristianos occidentales". La idea de la televisión como arma alquímica moderna es la base de la metáfora extendida que da nombre a la banda y ayuda a conceptualizarla en su primer momento:

> "La televisión misma se convierte en la ceremonia, en el lenguaje de la tribu. Se hace obvio que, tras una fachada de espurias trivialidades mesiánicas, hay antiguos rituales tántricos relacionados con la pequeña muerte, el limbo y la resurrección que han sido literalizados y usurpados por un sistema lingüístico degradado llamado religión. Igual que la religión enmascara conocimientos y técnicas antiguos, la televisión enmascara su poder para invocar el mínimo común denominador de la revelación. Consideramos el sexo sadomasoquista una salida imperfecta pero inevitable a los impulsos instintivos para los ritos de paso e iniciación [...] Queremos reinstaurar la capacidad de la televisión para darle poder al espectador y sumirlo en el trance, la ventana y la pasividad y volver a acceder al mundo de los sueños que hay más allá. La televisión es un arma alquímica moderna que puede tener un efecto positivo y acumulativo en la intuición."

El teórico de la nueva música sacra Christopher Partridge atribuye tres características a las primeras actuaciones de Psychic TV: (1) imaginería inquietante, (2) formulación de sigilos ocultistas y (3) rituales escénicos de naturaleza transgresiva. Y Partridge señala que inicialmente los rituales involucraban instrumentos ocultistas como el kangling o la trompeta de fémur tibetana, usada en los álbumes *First Transmission* (1982) y *Force the Hand of Chance* (1982). El kangling fue introducido en Psychic TV por David Tibet, uno de los artífices de las ideas fundacionales de la banda, y que explicaría más tarde que el instrumento tenía como finalidad invocar las partes más malignas de uno mismo sobre el escenario.

Aunque esa fase ritualística de Psychic TV fuera demasiado breve para generar un legado significativo, sí que tiene una importancia histórica considerable. La razón es lo orgánico de sus actividades: una organicidad entre acto artístico y ritual que es un eco directo de la organicidad de la que habla Spare, resultante del acceso al subconsciente y la memoria atávica. Un acceso que, recordemos, requiere el estado mental alterado que conduce a la vacuidad o concentración máxima, y en segundo lugar un instrumento formal, que P-Orridge y Balance llamarán "sigilos" escénicos siguiendo a Spare.

Esta idea de organicidad es crucial, puesto que distingue el trabajo de los fundadores de Psychic TV del de muchos ocultistas que, cuando han creado obra artística, se han limitado a ilustrar sus ideas ocultistas de forma didáctica. Se trata de un fenómeno muy

frecuente, que afecta a ocultistas de primer orden, cuyas obras literarias tienden a la condición de "sermones" o "clases magistrales", donde lo pedagógico aplasta a lo artístico. Les ha pasado, en mayor o menor medida, a nombres tan grandes como Lewis Spence (mucha de su poesía), Dion Fortune *(The Sea Priestess),* Aleister Crowley *(Moonchild)* o Alan Moore *(Promethea).* Es cierto que Psychic TV también se limita a ilustrar sus ideas ocultistas en las letras de sus canciones o en los símbolos que abundan en las fundas de sus discos. Sin embargo, cuando construyen sigilos sonoros, talismanes para su uso escénico o llevan a cabo rituales con instrumentos mágicos, creación artística y práctica mágica se convierten en una sola cosa orgánica. Se convierten en artistas-magos genuinos.

Hay constancia del uso de sigilos sonoros en las actividades del Templo de la Juventud Psíquica, durante rituales de comunicación con el más allá y rituales de iniciación. En el ensayo *Sigils in Sound,* el adepto de la orden Telfer cuenta sus experiencias con la creación de sigilos sonoros consistentes en loops de audio digitalmente manipulado (que es, precisamente, la principal técnica musical que usó Peter Christopherson tanto en Psychic TV como en Coil), que luego pueden ser reproducidos en bucle continuo. Telfer habla de dos métodos de composición de sigilos sonoros. El método de corta-y-pega consiste en manipular digitalmente la grabación en audio de una declaración de intención mágica, cortándola en secciones, copiándolas en un editor y mezclándolas al azar hasta que la frase original sea irreconocible, para luego añadirle al resultado efectos de reverb, eco o bien bajarle el tono hasta un registro mucho más grave. El segundo método consiste en codificar la declaración mágica en forma de ondas senoidales, asignándole una frecuencia a cada letra. Después se pegan las distintas frecuencias una detrás de otra o bien se mezclan superpuestas para crear un tono compuesto. El loop resultante es el sigilo.

Estas técnicas primitivas de sigilización sonora —donde se ve también la influencia confesa y explícita sobre el Templo del *cut-up* de Burroughs y Gysin— llegaron a su culminación en la música de Coil. Aquí la sigilización sonora ya no se presenta regida por fórmulas ni técnicas "repetibles", sino que se fusiona con la misma experimentación musical y creación artística de sonidos. Coil fue originalmente una escisión de dos miembros de Psychic TV, el músico y realizador Peter Christopherson y Jhonn Balance, un joven fan de Throbbing Gristle que vio reflejado en P-Orridge su interés incipiente por la filosofía oculta. Reivindicando como propias las influencias de Blake, Burroughs, Alex Sanders, Peter Carroll y sobre todo Spare, Balance abandonó Psychic TV por diferencias ideológicas con su líder oficioso:

> "Está claro que Genesis está concretando ideas procedentes de tradiciones diversas, pero asumimos el manto de la religión organizada, copiando aspectos de la Iglesia del Proceso, de Jim Jones y de cosas sacerdotales, y acabamos pareciendo una secta, cuando en realidad individualmente practicábamos magia sexual. De manera que era un camuflaje, que se acabó convirtiendo en una trampa de la que tuvimos que escaparnos. Tuve la sensación muy fuerte de que teníamos que alejarnos de aquello."

Spare proporcionó a Balance un modelo no eclesiástico y no sectario de magia individual, el mismo componente que inspiró a finales de los setenta a Peter Carroll y los primeros magos del Caos anarquistas. "En cuanto descubrí a Austin Spare", dice Balance, "me di cuenta de que éramos unos solitarios, prácticábamos magia nosotros solos. Ése es mi estilo de magia, la vía chamánica, y está claro que Spare fue un chamán". Durante su carrera de dos décadas, Coil exploró prácticamente todos los temas de la filosofía oculta moderna, desde la magia sexual o los estados psicodélicos de conciencia hasta la relación chamanista con el medio natural. Después de un par de performances rituales iniciales, la más famosa de las cuales es la de la Air Gallery de Londres en 1983 con John Gosling y Marc Almond, Coil pasó a ser estrictamente una banda de estudio; en esta época la base de su actividad mágica fue desde el uso de sigilos sonoros más simples (loops) en las grabaciones de sus discos hasta la creación de drones y frecuencias hipnóticas para generar estados alterados de conciencia. Un ejemplo de la primera técnica es el mini álbum *How to Destroy Angels,* definido por sus creadores como ritual musical "para la acumulación de energías sexuales masculinas". La segunda técnica culminó en su fascinante doble álbum *Time Machines* (1998), consistente en cuatro temas de un solo tono cada uno (dron) manipulados para crear "corrimientos temporales", según Balance.

Empezando en 2001, Coil se transformó en una banda de rituales musicales en directo, fusionando los conceptos de concierto de música electrónica, teatro ceremonial eleusiano y proyecciones de imágenes hipnóticas, subliminales y sigilísticas. Gracias al trabajo ingente de Peter Christopherson en sus últimos años de vida, hoy en día disponemos de grabaciones de la mayor parte de sus rituales, en la colección de DVD póstuma *Colour Sound Oblivion* (2010). La organicidad entre práctica artística y práctica mágica se hace absoluta en estos hermosos espectáculos, pero no es más que un eco de la organicidad superior entre todas las esferas de la existencia del artista-mago. "Como Burroughs y como Spare", decía Balance, "no hay diferencia alguna entre nuestra filosofía, nuestro estilo de vida y nuestro arte. Esto es lo que hacemos. Somos lo que hacemos". Algunos de sus pensamientos acerca de la filosofía de Coil vale la pena citarlos en extenso:

> "Lo que hizo Spare en el arte, nosotros lo intentamos hacer por medio de la música. Es por eso por lo que hacemos sonido sideral. Igual que él retorcía sus pinturas, para que la geometría pareciera deformada, nosotros intentamos hacer lo mismo, producir geometrías extrañas por medio del sonido, de forma que salga torcido. Lo hacemos con tecnología, con aparatos de 3D, con *phasers,* con *out-of-phasers,* toda clase de cacharros. [...] Spare hacía batallas de altavoces, en las que proyectaba sonido al éter, que yo pienso que es algo físico y real, una especie de pegamento cósmico, una sustancia genuina, o una no-sustancia, que lo conecta todo y que permite que se transmitan cosas e ideas que no tienen explicación."
>
> "Es muy importante que pongamos flashes del Zos Kia Cultus —la filosofía o código mágico de Spare— y de sus imágenes en la pantalla de nuestras actuaciones, para infundirle energía a la corriente de Spare e introducir también nuestras energías. Para convertirlo en una cosa viva que respira y da energía, una cosa maravillosa. Cuando digo Cultus no me refiero a una secta, sino a una forma de vida, una filosofía, un código, que me pone en contacto con lo que debería estar haciendo yo verdaderamente en este planeta".

Después de este larguísimo preámbulo sobre la figura del artista-mago, es hora de regresar a Grant Morrison y a su noción del hipersigilo. Si el sigilo sonoro, en sus infinitas variaciones, es la traslación al terreno musical de la sigilística de Spare, parece obvio que el hipersigilo de Morrison —"extendido en la cuarta dimensión"— es su traslación idónea para contar historias, puesto que tiene *narratividad,* o en palabras de Morrison, caracterización, drama y argumento. Por supuesto, Morrison no da más detalles sobre esta supuesta técnica, sino que la deja en el terreno de la pura intuición. Tampoco especifica si *The Invisibles* es su único hipersigilo o si hay más. Su definición siembra muchas más dudas de las que despeja. Por si fuera poco, toda lectura de *The Invisibles* está contaminada por el exceso de información, tanto la misma información que dan las páginas del libro —un largo y laberíntico manual para la revolución psíquica donde confluyen desordenadamente miles de referencias e influencias, tanto procedentes de la tradición ocultista como de la ciencia y la filosofía—, como también la información a menudo contradictoria y extravagante que ha suministrado siempre Grant Morrison en torno al libro. Sin embargo, puede ser útil leer *The Invisibles* a partir de la referencia aislada al hipersigilo, en busca de su pertinencia para comprender el concepto de obra de arte mágica, orgánica y práctica.

La mejor forma de leer *The Invisibles* como hipersigilo, en mi opinión, es llevar a cabo una operación genuinamente sigilística sobre él: eliminar las redundancias, tachar las letras repetidas, reducirlo a los motivos centrales que se repiten a lo largo de su secuencia narrativa. En esencia, *The Invisibles* cuenta la historia de la guerra secreta entre una conspiración dedicada a controlar hasta el último aspecto de la existencia humana y una red de anarquistas dedicados a detenerlos. Los agentes de la liberación son los miembros de la Universidad Invisible, también conocidos como Los Invisibles; las fuerzas de la autoridad están lideradas por los Arcones de la Iglesia Exterior (el término "arcones", en la tradición gnóstica, se refiere a los sirvientes del demiurgo, el dios creador que se interpone entre la humanidad y el dios trascendente al que solamente se puede llegar por medio de la gnosis).

El conflicto es representado de forma asistemática, por medio de cosmogonías distintas y a veces discordantes (la física, la psicodelia, el vudú, el romanticismo revolucionario), géneros distintos (el policial, las películas de acción, la ciencia ficción, las novelas de misterio ocultista), distintas ubicaciones y distintos lenguajes (magia, ciencia, filosofía), pero siempre se trata de un mismo conflicto: libertad radical contra autoridad, gnosis contra ilusión, revolución psicodélica contra control mental. Es decir, como explica Morrison en su definición, un "modelo en miniatura y dinámico del universo del mago, un holograma, microcosmos o muñeca vudú". Sucede, sin embargo, que el objetivo del artista-mago, es poder "manipular [esa muñeca vudú] a tiempo real para producir cambios en el entorno macrocósmico de la vida real", utilizar el hipersigilo como mecanismo para "alterar la realidad de acuerdo con la propia intención".

Desde el principio, Morrison dejó muy claro que había una relación de causalidad entre los eventos narrados en *The Invisibles* y los eventos de su vida personal durante el tiempo de la escritura. En este sentido, él mismo ha generado una infinidad de leyendas de distinto signo, relacionadas con visiones místicas o paralelismos sobrenaturales entre Morrison y el asesino King Mob del cómic. Dejando de lado los acontecimientos sobrenaturales, lo interesante es resaltar que *The Invisibles* es un objeto creado con finalidad práctica, y por tanto un objeto mágico, que en primera instancia busca traducirse en una serie de cambios en la vida de su autor. En su tratado *Supergods,* Morrison explica que el proceso de transformación personal se inició ya en la fase de gestación de *The Invisibles,* cuando su autor planeó su reinvención basándose en las vidas de Byron y Shelley, de Verlaine, los beatniks y los psiconautas de los años sesenta como Kesey, Leary o Lilly, y empleando el libro *Quantum Psychology* de Robert Anton Wilson, la programación neurolingüística, el yoga, el teatro o las artes marciales. Su intención con el cómic en sí era "explorar la interfaz entre realidad y ficción de una forma que me involucrara personalmente aún más y me preguntaba si sería posible organizar un intercambio que afectara a mi vida y al mundo real con la misma profundidad que al mundo de papel".

El crítico Marc Singer ha glosado uno de los aspectos de esta faceta sigilística de *The Invisibles,* contando la relación que se creó desde el principio entre Morrison y su personaje King Mob, en quien el autor empezó a basar su nueva identidad. "En lugar de basar el personaje en sí mismo", dice Singer, "empezó a usar al personaje como modelo, afeitarse la cabeza, estudiar artes marciales e ir a clubes de fetichismo. Pronto descubrió que había acontecimientos que estaba introduciendo en la vida de King Mob y que estaban pasando también en la suya". Con esto se refiere a una de las anécdotas favoritas de Morrison sobre *The Invisibles,* que fue el hecho de que contrajo una infección bacteriana casi letal justo después de haber escrito cómo a su personaje King Mob le pasaba lo mismo. Dice Singer:

> "Esta correspondencia planeada solamente a medias entre el autor y su personaje se convirtió en otra clase de invocación mágica [...] el ritual se podría describir como técnica de transformación personal —deseoso de reinventarse a sí mismo como héroe estilo James Bond, Morrison escribió el tipo de personaje en el que se quería convertir y luego ajustó su conducta para convertirse en él—, aunque las infecciones casi simultáneas de personaje y autor sugieren una sincronía más profunda."

En otros casos, el proceso fue a la inversa, y los lectores veían a King Mob realizar actividades que estaba llevando a cabo el propio Morrison. Por ejemplo, justo antes de empezar a escribir la serie Morrison llevó a cabo un ritual de invocación a John Lennon; a continuación incluyó la invocación en el primer número de la serie, haciendo que King Mob pusiese en práctica el mismo procedimiento. En este sentido, el cómic es una ficcionalización de las experiencias de Morrison, que viajó a los escenarios del libro para realizar en persona los rituales que aparecerían luego: experimentó con magia, drogas y se travistió para asumir la identidad de sus personajes femeninos. Es, en resumen, la expresión narrativa de la vida y el pensamiento de Morrison en los años noventa. La visión del universo que aparece numerosas veces en forma de revelación en el cómic, la teoría del "super-contexto" o del universo que nosotros percibimos como holograma, tiene su origen en una visión que experimentó Morrison a principios de los noventa en Katmandú, en la que le fue revelada la estructura del universo.

Todo esto está en consonancia con la idea del sigilo como instrumento de transformación personal, como instrumento de concentración máxima de la voluntad para acceder al nivel profundo de la memoria de la especie y su poder mágico. A fin de cuentas, la transformación del yo es, como se dice a lo largo de *The Invisibles,* el primer paso para la transformación del mundo. No cuesta imaginar cada una de las historias individuales de las que se compone el cómic como operación mágica individual, la declaración de intención mágica del

ritual, cifrada, oculta en la representación y desplegada en esa simultaneidad-sucesión que es el medio del cómic. La declaración mágica, en este caso, sería siempre la misma: "Nuestra sentencia se ha acabado" ("Our sentence is UP"), la frase genuinamente sigilística con que se cierra la serie entera. Ese mensaje de liberación se encuentra en todas y cada una de las historias de *The Invisibles,* que repiten una misma consigna revolucionaria desde perspectivas distintas. La alternancia de perspectivas entre los distintos personajes de la serie a lo largo del cómic se entiende mejor leyendo el capítulo de *Supergods* "King Mob, o mi vida como superhéroe", que explica que no solamente King Mob, sino todos los integrantes de la célula de Los Invisibles son representaciones ficticias de distintos aspectos de la persona de Grant Morrison:

> "Dane McGowan, el joven amante del street punk destinado a convertirse en un bodhisattva, era el cínico de la clase trabajadora que seguía teniéndome bajo control; King Mob era el mago del caos artístico y con gusto en el vestir; Ragged Robin representaba mi alma sensible; Lord Fanny mi disfraz de bruja travesti indomable y Boy era la voz de la razón práctica y pragmática [...] King Mob tenía la cabeza afeitada, los mismos años que yo y había ganado un buen pellizco como guionista."

Sin embargo, ¿pueden esos mensajes de liberación y esas llamadas a la revolución psicodélica de *The Invisibles* ser considerados algo más que un instrumento de transformación del yo? En otras palabras, si el sigilo en la tradición de Spare es un acto íntimo, centrado en la frase del deseo y en la resolución del mismo, ¿acaso el sigilo ya convertido en objeto de arte no puede, y en cierta manera debe, trascender esa individualidad? ¿No puede ser que el sigilo artístico, o el arte sigilístico, ya sea una aventura de *The Invisibles* o una performance de Coil, por su condición pública, sea un sigilo de uso múltiple? ¿Una praxis mágica también para sus espectadores? ¿No es ésa, en el fondo, la vertiente *artística* del binomio arte-magia? Cuando Morrison glosa *The Invisibles,* de hecho, habla de su voluntad de extender la revolución: "Mi intención", dice, "era vestir la revolución en la ropa de la MTV y los reportajes fotográficos de moda para que la gente la absorbiera. Para que absorbieran unas ideas tan tóxicas y destructivas que socavaran su realidad consensual normal".

La destrucción de la realidad consensual es, ciertamente, una de las metas de la práctica sigilística para todas las escuelas de la Magia del Caos. Posteriores a la cultura de las drogas y las revoluciones psicodélicas de los años sesenta, los magos del Caos tienen entre sus metas "alejarse de lo preconcebido" y "concentrarse en vivir de acuerdo con quien uno es en realidad y no de acuerdo con lo que te digan que eres. Los sigilos rompen este condicionamiento" (las citas son del *Black Book* del Temple ov Psychick Youth).

En los momentos en que *The Invisibles* se convierte en un cómic de acción, la guerra entre Los Invisibles y sus adversarios de la Iglesia Exterior se representa narrativamente con armas y conjuros ofensivos. El resto del tiempo, sin embargo, se trata de un combate de ideas, sostenido en los diálogos y en el discurso de la narración. La obsesión que presenta la serie con la lengua de los ángeles y el idioma edénico ilumina otro de sus aspectos centrales: su discurso no es una simple ilustración de doctrina mágica. Su tan cacareada dificultad es resultado del intento de generar un lenguaje no mediado, el lenguaje del hermetismo y de la visión, en diálogo con las imágenes que lo ilustran. El cómic entendido como un enteógeno, un alucinógeno, un instrumento de transformación. Una lectura que genera un trance que permite a nuestra mente recuperar su unidad orgánica. La meta de la revolución psicodélica, aquí y en todas partes, es un despertar de la conciencia.

No cuesta nada imaginar las distintas historias de *The Invisibles* siendo concebidas por Morrison como sigilos sucesivos, como secuencia de operaciones mágicas individuales para cifrar una y otra vez la "frase del deseo", olvidarla mediante el vaciamiento mental y lanzarla al mundo a través de la maquinaria editorial. Esta lectura hipersigilística interpretaría el cómic literalmente como manual de rebelión psíquica, destinado a que el lector pueda experimentar en sus carnes el proceso que ha experimentado antes el autor (pese a la imposibilidad de que el lector repita los mismos rituales en los mismos lugares). También implicaría resolver una de las paradojas de la magia del inconsciente, desde Austin Osman Spare hasta sus practicantes actuales: si se extrae la magia práctica del ritual colectivo y del grupo organizado (de la "iglesia"), la disciplina genera islas individuales de deseo. Los grupos posteriores han reinstaurado la idea de la interacción en el seno de la mente colectiva, siempre de forma no jerárquica, pero queda por resolver esta tensión entre el solipsismo y su contrario.

En Ángeles fósiles, Moore aboga por una magia artística que produzca artefactos duraderos, es decir, obras de arte que pueda usar también el espectador/lector. El arte, dice Moore, remueve la conciencia tanto del artista como de su público. Para ello es esencial la idea del artefacto mágico/artístico:

> "Una alteración básica de nuestros métodos de trabajo que nos beneficiaría mucho sería cristalizar todas las ideas, verdades y visiones que nos hubieran reportado nuestras misiones mágicas en forma de algún artefacto, de algo que todos los demás también pudieran usar, para variar. [...] Una alteración relativamente menor del procedimiento como ésta podría transformar por completo y de un plumazo el mundo de la magia. En lugar de ser simples rituales guiados por las motivaciones personales, toscamente utilitarios, [...] nuestras transacciones con el mundo oculto se volverían procreativas, generarían una descendencia de resultados tangibles."

Para que el arte sea mágico, Moore propugna el regreso a una noción primitiva y chamánica del mismo ("los valores del Cromañón"). Música, performance, pintura, canto, danza, poesía y pantomima, nos dice, vienen todos del repertorio de trucos mágicos que empleaba el chamán para transformar las mentes. La escultura viene de las muñecas-fetiche, mientras que la moda viene de las danzas primitivas a la luz del fuego, con pieles, collares de cuentas y astas, en las que se proyectaban sombras destinadas a asustar y excitar. Tanto la figura de la muñeca-fetiche como la del chamán son metáforas perfectas para representar tanto la transferencia psíquica como la extensión de la operación sigilística a la conciencia colectiva. Entre las funciones del chamán, recordemos, figura la de muñeco-vudú viviente, entidad delegada, que *vive* en nuestro nombre, representa en sus carnes nuestro paso por el mundo, se quema para que nosotros no tengamos que pisar el fuego y se cura para que nuestra salud sea buena.

Javier Calvo (Barcelona, 1973) es escritor, traductor literario y coleccionista de libros. Es autor de las novelas , *El Dios reflectante*, *Mundo maravilloso*, *Corona de flores* y *El jardín colgante*, con la que obtuvo el Premio Biblioteca Breve en 2012.

TRABAJO

ANGÉLICO

JARRETT EARNEST CONVERSA CON GENESIS P-ORRIDGE

Tras décadas de experimentación desde plataformas artísticas radicales como Throbbing Gristle o Thee Temple ov Psychick Youth, Genesis P-Orridge, cerebro del arte industrial y discípulo de Burroughs, apela a la liberación del cuerpo hasta sus últimas consecuencias. En esta charla en su apartamento del Lower East Side habla de la relación entre el lenguaje, el sexo, el poder y el futuro del arte.

Genesis Breyer P-Orridge fue precursor/a del performance art con su colectivo COUM Transmissions (1969-1976) y está considerado/a como el padre de la música industrial con su grupo Throbbing Gristle (1975-1981). En 1981, P-Orridge formó el influyente grupo Psychic TV y Thee Temple ov Psychick Youth (TOPY) como una red mágica para promover nuevas ideas sociales alternativas. En 1993, P-Orridge se casó con Lady Jaye Breyer y los dos se sometieron a una serie de operaciones quirúrgicas para convertirse en lo que denominaron el "pandrógino", una figura híbrida llamada Breyer P-Orridge (el proceso fue documentado en la aclamada película de 2011 *La Balada de Génesis y Lady Jane*). Con el proyecto pandroginia, Breyer P-Orridge empezaron –ambos– a utilizar exclusivamente los pronombres ingleses "s/he", "h/er" (una mezcla entre él y ella, ella y él), y la primera persona del plural inglesa ("we"), que no indica el género.

Aunque durante mucho tiempo fue considerado/a una leyenda viva en el mundo de la música, su trabajo no ha sido incluido en la narrativa general de la historia del arte y la performance hasta hace bien poco, una reconsideración que se refleja en la adquisición de sus archivos por la Tate y en una retrospectiva completa exhibida en el Andy Warhol Museum de Pittsburgh (*GENESIS P-ORRIDGE: S/HE IS HER/E* que se pudo ver entre el 15 de junio y el 15 de septiembre de 2013). Recientemente, la editorial francoinglesa First Third Books ha publicado una amplia colección de fotografías extraídas de medio siglo de la vida artística de Breyer P-Orridge, editada por la artista Leigha Mason y el periodista musical Mark Paytress.

Quiero empezar haciendo una reflexión sobre lo que hacías con COUM: performances en las que aparecíais desnudos, eróticas y violentas al mismo tiempo. Parece importante analizarlas en el contexto de la vida en la Inglaterra de la posguerra. ¿Cómo piensas que ha cambiado desde entonces el potencial del sexo como fuerza socialmente transgresora?

En los años cincuenta, incluso en los primeros años sesenta, no existían las revistas pornográficas en Gran Bretaña. Había libritos de erotismo escrito —como los que editaba Olympia Press, con títulos como *Furcias Vírgenes Mortíferas* y cosas así— que básicamente satisfacían fines masturbatorios. Si tenías suerte y el encargado de la tienda confiaba en ti, podías pedir "un sobre" y te daban uno de ésos, marrones, que contenían fotos de gente follando. Ésa era la única fuente de información visual sobre lo que las personas hacían unas con otras, y muy pocos adolescentes podían llegar ni siquiera a saber que existía o dónde podían encontrarla.

Con 11 años te podían calificar como inteligencia precoz y enviarte a un colegio privado especial donde leías literalmente: "Aquí estamos para fabricar a los líderes del futuro del país". Pero sobre el sexo todo lo que oías era "ojo con dejar embarazada a una chica si no estás casado con ella". Para los chicos de 9 a 11 años todo se reducía a la masturbación en círculo. La costumbre era pajearse en la parte de atrás de la clase, siempre pendientes de ver quién era el primero en correrse mientras el profesor hablaba de Chaucer. Se daba una extraña dicotomía: estos chicos, en principio heterosexuales —que es en lo que se convertirían más tarde—, celebraban masivas orgías homosexuales de masturbación mutua mientras las chicas eran una entidad distinta, absolutamente misteriosa. Uno ni siquiera sabía el aspecto que tenía una vagina. Hasta que de repente las mujeres pasaban a ser perseguidas por los depredadores, y entonces la vagina se convertía en un valor. Éste es el pensamiento que se imponía a la gente en la sociedad inglesa: las chicas protegen su virginidad porque ésa es la forma para conseguir un marido que cuidará de ellas, y a cambio ellas les darán niños; el ciclo se repite una y otra vez, siempre en secreto y con culpa, nunca desde el placer. Al revés: todo giraba en torno a esas cosas que una fuerza oculta e invisible de la sociedad te permitía o no hacer.

Si te paras a pensarlo, cuando tienes hijos, da igual de qué sexo, mean y cagan y tú les limpias todo; es un simple proceso biológico. Hasta que en determinado momento consideras que existe un nivel de consciencia suficiente y empiezas a decir: "Sería bueno que no te cagaras encima todo el rato y utilizaras un orinal". Entonces viene la *formación del orinal*. Y de repente, cada vez que te sientas en esa cosa de plástico y cagas o meas, todo el mundo aplaude y dice: "¡Sí, muy bien hecho! ¡Es fantástico!". Pero en cuanto aprendes a hacerlo tú solo te dicen: "Hazlo ahí dentro con la puerta cerrada. Avergüénzate. No vuelvas a dejar que te vea cagar en la vida". ¿Cómo no va a joder esto la cabeza de la gente? Primero es *natural,* luego es una celebración *pública* y al final se convierte en *culpa.* Este proceso se repite en la cultura occidental en relación a todos los aspectos de la intimidad y la sexualidad.

En aquella época, en Inglaterra se vivía una increíble autorepresión e incomodidad hacia la vida erótica. Y es un contexto que no tiene absolutamente nada que ver con la situación en la que ha crecido gente como tú, en el que puedes encontrar de todo inmediatamente en Internet. ¿Que sólo te excita alguien aplastando cucarachas con tacones altos? Vas y lo encuentras en una página web. Esta especie de torrente ilimitado de información sexual debería, de alguna forma, haber equilibrado la partida entre el control y la libertad, pero parece que sólo ha logrado convertir el juego en una promiscuidad voluntaria sin objetivo final específico. Como ya hemos contado muchas veces, probablemente por tener una visión un poco anticuada, lo que buscábamos en la vida era la "mujer suprema" o la "persona" —no importaba realmente si se trataba de un hombre o una mujer—, pero era una búsqueda de reconexión con el equilibrio divino. De alguna manera esto ha quedado degradado por el acceso ilimitado a inclinaciones infrecuentes y la comercialización y transformación de todos los fetiches posibles en productos de consumo.

Si la sensualidad y la sexualidad forman parte del aprendizaje de la sabiduría —que es lo que nosotros pensamos que debe ser— y pueden funcionar en la deconstrucción y reconstrucción de las distintas percepciones de la realidad, éstas deberían enfocarse

Páginas precedentes, fotografías de Laure Leber. En esta página, fotos del archivo personal de Genesis Breyer P-Orridge, COUM Transmissions y Sheila Rock. Doble página siguiente: Chris Buck

como un aspecto increíblemente divino, potente y esencial de nuestras vidas, y no como una mera emoción o como un tabú. Son un trabajo sagrado. El sexo con alguien al que quieres... eso es un trabajo angélico. Es manifestar que quieres volver a un estado divino de inclusión, de equilibrio, de no separación.

Las performances de body art que hacías con COUM y TG abordaban, a través de su alto contenido sexual, la transgresión de determinados límites corporales y culturales. Si se ha producido un cambio social en la representación de lo erótico, ¿cómo se podría provocar el efecto en las convenciones sociales actuales?

La naturaleza de la relación que tenemos con nosotros mismos como cuerpos siempre está politizada. Por algún motivo, este fin de semana hablamos de Emmeline Pankhurst, que fue la líder de las sufragistas en Inglaterra. Hicieron manifestaciones, marchas, panfletos, entrevistas, se encadenaron a Buckingham Palace y nadie las escuchó. Hasta que ella decidió dar el empujón definitivo. En Inglaterra hay una competición ecuestre llamada Grand National, patrocinada por la familia real. Pues ella se tiró a los pies del caballo del rey y murió para decir: *basta ya.* Lo que queremos decir con esto es que las estrategias cambian. Para los más jóvenes de hoy es difícil comprender COUM porque les resulta prácticamente impensable que hubiera un tiempo en el que, pongamos por caso, estaba prohibido tatuarse. Cuando los británicos estaban construyendo su imperio, hubo quienes —como no podía ser de otra forma— decidieron que eso era una gilipollez y que no querían ir a luchar, y se disparaban en el pie. Por eso en la era victoriana autolesionarse se convirtió en ilegal, y como había que definir qué se entendía por lesión, se decretó que "cualquier cosa que perforara la piel" lo era. En 1991 lanzaron una ley para impedir que las personas fueran "cobardes" y decretaron que tatuarse era perforarse la piel, igual que hacerse un piercing, y que uno y otro eran actos criminales casi al nivel del asesinato, porque suponían lesionar deliberadamente a otro ser humano. Así que un día se fueron a por nuestro amigo Mr. Sebastian, que nos había tatuado y perforado, se metieron en su estudio, cogieron su libro de citas y tomaron al azar 13 nombres como prueba de que estaba provocando lesiones deliberada, malintencionada y lucrativamente. Le acusaron de 13 delitos de lesiones corporales graves y pidieron una condena de hasta 20 años de prisión. Aunque te parezca increíble, entre 1980 y 1985, sólo existían unas cinco personas que hacían piercings en Europa. Él nos hizo el primero en 1981.

Esto pone también en contexto las performances en las que os provocabais cortes en público como un acto explícitamente político.

Absolutamente. Nos preguntábamos: "¿Quién es el dueño de mi piel? Tengo cicatrices que me he hecho a mí mismo y que otras personas me han provocado, tengo agujeros, tengo tatuajes y, por ello, soy ilegal. ¿Dónde me coloca eso física y políticamente? Buena parte de esa primera etapa en COUM pasó a desempeñar un papel aún más importante con Throbbing Gristle, porque nos dimos cuenta de que éste era un asunto muy serio. Nos preguntábamos: "¿Por qué no me permiten hacer esto a mi propio cuerpo?". Así fue como nos dimos cuenta de que estábamos en la misma lucha que esas mujeres que reclamaban el control de su cuerpo, aunque resultaba verdaderamente difícil conseguir que ciertas feministas entendieran que estábamos defendiendo lo mismo.

Estabais intentando alterar la sociedad mediante la transformación de la relación con vuestro cuerpo, propósito que más tarde tomó forma en los cut-ups quirúrgicos de la pandroginia. Sin embargo, también estabais realizando intervenciones similares en el ámbito del lenguaje. ¿Cuándo tomasteis conciencia por primera vez de la relación entre el lenguaje y el poder?

A través de William Burroughs, y sin duda, con Brion Gysin. Hasta el día de hoy creemos que su interpretación y/o redescubrimiento de la técnica del *cut-up* o recorte es la herramienta cultural más importante del siglo XX, ya que se puede aplicar al vídeo, las películas, la escritura, la conversación... a lo que se te ocurra. Es el camino para salir de la trampa en la que nos hacen caer el lenguaje y la cultura. Hay un libro que todo el mundo debería leer, *The Third Mind,* que recoge los experimentos de Burroughs y Gysin para romper la linealidad de la denominada "realidad consensuada" que nosotros llamamos *realidad no sensuada* por razones obvias. Cuando dirigimos un taller intensivo de performance art en PS1 hablamos sobre algunas de las ideas del libro.

Por ejemplo, planteamos esto. Si alguien os llamara en este momento, mientras estáis aquí sentados, vosotros diríais que estáis en un taller con Genesis Breyer P-Orridge, pero eso sería incierto. Lo que realmente estáis experimentando es una transmisión masiva de datos sin orden lógico específico: un crujido de un árbol prácticamente subliminal, el suelo duro en el culo, necesito ir a cagar pronto, tengo hambre, ¿crees que todavía le gusto a esa persona? Esto sigue y sigue y sigue. Y lo filtramos. Pero ¿quién crea los filtros? Ésa es la gran pregunta, quién controla lo que pasa o no por los filtros. En todo momento está esa enorme cascada de información lloviendo sobre nosotros y nuestros sentidos recogiéndolo todo. Luego les hicimos realizar un ejercicio que consistía simplemente en escribir *todo* lo que ocurre durante un minuto. Todo el mundo escribió varias páginas, el texto no era lineal y era una poesía de las más bellas que habíamos oído en nuestra vida.

Nuestro concepto de lo que interpretamos como *realidad* es completamente maleable. Y precisamente por ser maleable cualquiera puede modelarla. Buena parte de nuestra lucha ha consistido en ayudar a otros a darse cuenta de que la pueden modelar ellos mismos utilizando herramientas tan simples como la técnica del recorte para revelar la guerra secreta del lenguaje, y demostrar la facilidad con la que estamos siendo manipulados para convertirnos en consumidores. El capitalismo occidental es un producto casi mejor que la heroína. Si en la Edad Media hubieras dicho a la gente: "Queremos que llevéis los símbolos del enemigo en vuestra ropa y que paguéis por ello" simplemente te hubieran contestado: "¡Cierra el pico, idiota!". Pero ahora la gente está deseando llevar marcas corporativas en su cuerpo, se venden a sí mismos con el enemigo puesto y pagan enormes sumas de dinero para hacerlo todavía más patente.

Vuestros escritos y performances tienen mucho que ver con las Escrituras, los sermones o los cánticos; un tipo de lenguaje al que se le atribuye poder, o la capacidad de lograr cambios. Siempre os ha interesado la organización de cultos e incluso tú mismo has sido acusado —por el Gobierno británico, entre otros— de ser un líder sectario. ¿Cómo comenzó vuestro interés en el culto como organización social, y qué relación tiene con el lenguaje?

No estamos seguros de por qué las conexiones del sistema nervioso de nuestro cerebro son como son, pero parece que buscan pautas soterradas bajo el aparente camuflaje de la cultura popular. Como diría Burroughs, cuando haces un recorte, ¿qué es lo que *dices* realmente? Al hacer un collage te das cuenta de que no hay ninguna lógica o pauta inviolable: todo es manipulable.

Claro, nosotros nacimos en los sesenta y oímos hablar de Charlie Manson y eso nos

fascinaba, y como estábamos en Inglaterra sabíamos de la Cienciología y del Proceso y los veíamos como un fenómeno paralelo a las estructuras de poder tradicionales. A través de la prensa *underground* pudimos saber más sobre estas cosas, y cuando empezamos a recopilar toda la información que fuimos capaces de encontrar nos preguntamos: ¿Qué es esto? ¿Por qué le atrae a la gente? ¿Qué hace que funcione? Queríamos saber si este tipo de cultos son un microcosmos del macrocosmos, porque si así fuera, a lo mejor podríamos detectar su debilidad más fácilmente. Ahí es donde empezó todo.

Por supuesto, todo esto nace de la pregunta: ¿Acaso no existe otra forma de hacerlo? Nos gustan las ideas de comunidad y fidelidad esencial: una vez has elegido una tribu, cuentas con una familia elegida que tiene lo suficiente en común como para que existan el apoyo y el abrazo. Si estás en eso, ¿por qué no crear factores de reconocimiento —símbolos como la cruz psíquica— y ver hasta dónde puedes llegar? Tal vez haya otra gente como yo, hambrienta de un nuevo tipo de comunidad, de un nuevo tipo de relación con los otros; algo basado en la creación, la generosidad, la bondad y la productividad de la mente y la imaginación, en lugar del arribismo y la avaricia. Para mí es una elección fácil, pero ¿cómo funciona? Solíamos decir a la gente de TOPY: todos estamos de acuerdo en que despreciamos el neocristianismo dogmático y burocrático, porque sus seguidores no son personas generosas y buenas como Jesucristo, pero ello no quiere decir que no sepan ganar dinero. Entonces, ¿cómo lo hacen? ¿Por qué no hacemos lo mismo que ellos: tomar lo que funciona y tirárselo a la puñetera cara? Eso es lo que hizo TOPY. Charlie Manson es un asesino, pero dijo: “Éstos son vuestros hijos, vosotros los hicisteis como son” —absolutamente cierto—, por ello lo adoptamos, seguimos avanzando y tratamos de completar un rompecabezas que tenga sentido. Y de alguna forma no se trata de un dibujo cada vez más borroso sino de algo cada vez más nítido, que viene de un lugar más profundo que estás tratando de reenfocar.

Has hablado de algo que puede formar parte del futuro del proyecto pandrógino, que es la creación de una COUMunidad pandrógina, y me pregunto qué parte de lo que fracasó en TOPY haríais de otra forma para crear esta nueva organización social. ¿Qué aprendisteis de aquello como experimento?

Aprendimos que la guerra entre la gente empieza en la cocina y el cuarto de baño. Éstos son los lugares donde se producen las peleas: hay personas que no se lavan, que dejan el baño sucio, que utilizan el champú del resto. Aprendimos que todo el mundo necesita privacidad y la opción de la soledad. Por ello, no estamos interesados en la idea de una comuna tradicional, sino más bien en la idea de un pueblo. Habría un gran edificio central donde se encontrarían los recursos —una librería, ordenadores portátiles, hardware—; tiene que haber una cocina grande y otra habitación muy grande para las comidas en común, porque la comida es una de las experiencias que más une a las personas en la vida. Esta gran habitación puede estar organizada en filas para que alguien interesante que pase por allí pueda dar una charla. El que quiera se puede ir a su *yurta* y a lo mejor no molestarse en hablar con nadie durante años, pero aun así tener el derecho a asistir a todos los actos de la comunidad. Se construiría teniendo en cuenta su interpretación de la vida como creación, como una fuerza creativa, la vida como arte, el final de la separación de géneros. Estamos hablando de la creación de una tribu impulsada de forma consciente: Thee One True TOPI Tribe. Para mí, éste sería el experimento más fabuloso para tratar de unir todos los hilos que hemos ido siguiendo hasta el momento. Analicemos los fracasos y eliminemos lo que no funciona, y tratemos de extenderlo. Incluso aunque seamos ridiculizados y fracasemos —desde el punto de vista económico o por cualquier otra razón— qué buen intento sería y qué gran regalo para la especie. Como no cambiemos la forma de relacionarnos como especie estamos condenados: tendríamos suerte de llegar al mundo de Mad Max.

¿Consideras el trabajo pandrógino que has realizado con Lady Jane como un experimento para un proyecto más grande con la finalidad de cambiar las relaciones sociales?

Evolucionó porque estábamos locamente enamorados. Expresábamos un deseo totalmente real cuando decíamos: “Te comería”. Era la pura verdad y allí es donde empezó todo. El primer día que nos encontramos, Jaye nos vistió con su ropa. Es muy importante que la gente comprenda que Jaye no era una seguidora nuestra, al contrario. Incluso más allá de Brion Gysin y William Burroughs, Jaye era la influencia más importante en nuestra vida. Era ajena al miedo de un modo sobrehumano cosa que, según descubrimos después, era una de las cualidades que la hacían tan poderosa. Toda nuestra forma de vivir cambió: solíamos estar enfadados, tratábamos de romper las cosas, de desmontarlas para ver cómo funcionaban. Ahora todo se centra en curarlas y volver a juntar los trozos. Y ésa es Jaye.

Me gustaría plantearte esta pregunta: ¿qué es el arte?

Mi respuesta es: vida. Realmente creemos que no existe una separación entre la vida y el arte. Hay un dicho sufí que reza: “Vive cada día como si fuera el último de tu vida y será ese día por el que serás juzgado”. Dicho de otra forma: cada segundo es precioso, nunca vas a poder recuperar el tiempo y no sabes cuánto tiempo te queda, por lo que deberías aprovechar al máximo tu potencial; y a través de tu potencial, tu imaginación; y, a través de ello, la creación; y a través de ello cambiar el puto mundo.

¿Cuál crees que es la función del artista como posición social? ¿Puede cualquiera ser un artista?

Todo el mundo posee una faceta de genio y solamente dejando a un lado los condicionamientos e imposiciones de la cultura imperante, el individuo puede liberar suficientemente su percepción e imaginación como para saber cómo serlo realmente. Se supone que el artista debe poner en tela de juicio el status quo, siempre y en todo momento. El artista debe preguntar: ¿Por qué? Los artistas son el gran signo de interrogación y nuestro trabajo consiste en refutar todo lo que se dé por supuesto por el mero hecho de refutarlo, con el objeto de tratar de conseguir ver el mundo desde un nuevo punto de vista. Sin un enfoque nuevo no se puede crear un mundo nuevo. Los seres humanos, nuestra especie, son los que han creado este entorno. Brion Gysin dijo que la única otra especie que vive amontonada sobre sí misma y se caga y mea encima es la de las ratas. Somos ratas inteligentes, pero podríamos serlo mucho más. Podríamos ser tan fabulosos como para dejar atrás el espacio y el tiempo y descubrir nuevas dimensiones, nuevos universos, nuevas formas de ser y de recrearse. Hay infinitas posibilidades a las que ni imaginamos tener acceso o incluso a las que tenemos derecho a acceder. Por ello, pensamos que el artista es un significante de la capacidad de cortocircuitar todos los filtros de control social que heredamos, durante el tiempo suficiente para dejar que penetre una nueva visión.

Jarrett Earnest es artista, escritor y codirector de la galería 1:1. Escribe habitualmente en *The Brooklyn Rail* y colabora en el *San Francisco Arts Quarterly*.

— Traducción de María Casani

® *The Brooklyn Rail*

LA VELOCIDAD CORRECTA

Juan Bonilla

Miki Leal. *El estudio del pintor* (2008). Cortesía del artista y de la galería Rafael Ortiz

No hay prisa ninguna ni urgencia en casi nada. Uno no se encierra en una casa para escapar del mundo, es el mundo el que está encerrado detrás de la cara interior de la puerta. Y ahí está, encerrado y fuera.

Fue hace ahora tres años y al principio a mí me parecía descabellado. Vivíamos en el centro de Sevilla, en un apartamento de techos altos, 700 euros al mes de alquiler. A cambio, te caías de la cama —cosa que cada vez nos pasaba más—, y si te descuidabas, te quedabas colgado en la copa de un árbol de los Jardines de Murillo. Los sábados por la noche la contaminación acústica era insoportable, es verdad, pero ¿quién iba a quedarse en casa a comprobarlo? Lo malo del edificio era que sólo podían pagar el alquiler estudiantes extranjeros que se dividiesen cada apartamento como buenamente pudieran. En sólo unos meses el edificio dejó de ser un edificio civil —la viejita del piso de arriba se fue con alguno de sus hijos, la pareja del piso de abajo se fue a dejar de ser pareja— y se transformó en un colegio mayor. Vikingas en el piso de enfrente, una manada de italianos en el piso de arriba, un coro rociero de japonesas en algún lugar, manifestándose siempre de madrugada. La noche en que llamaron al timbre y me encontré con un guiri que en vez pedirme sal o un sacacorchos me preguntaba si me sobraba un condón entendí que había llegado la hora de marcharse. Era absurdo pagar 700 euros al mes cuando apenas conseguíamos ingresar 1.000 entre mi mujer y yo. Por fortuna, los bolsillos de mi mujer siempre estuvieron bien cosidos, no como los míos, que son dos agujeros negros en los que nada de lo que entra vuelve a salir, cercándome además con una especie de aura sombría que no merece otro nombre que “ruina”. Tenía unos ahorros. Podíamos afrontar sin aspavientos —también es

verdad que sin suficiencia, con una correcta gesticulación de quien puede que un día llegue a ser mendigo, pero todavía se salva— a un banquero. Nadie daba ya el cien por cien del dinero para la compra de una casa, pero podíamos financiar hasta el treinta por ciento de la que estuviese dentro de nuestras posibilidades. Y nuestras posibilidades eran como los bases de baloncesto: 1,80. Alto para la vida corriente, bajito para el cruel deporte de la compra de casas.

La búsqueda de una casa de 180.000 euros (1,80, ya digo) nos llevó un año. Un año entero en que muchas veces yo quise apearme de la aventura y a punto estuve de hacerlo si no fuera porque siempre que lo decidía había un guiri llamando a mi puerta pidiendo las cosas más insospechadas, o sonaba el coro de rocieras japonesas, o había fiesta en el piso de los italianos obligándome a subir a pedirles que, ya que no iban a dejarnos dormir, por lo menos pusiesen música digna y no el racimo de horteradas que nos hacían escuchar. Mi mujer se dio de alta en todos los portales inmobiliarios que ofrecían casas en las afueras de Sevilla. Fuimos a ver unas cuantas. Nos asomamos a algunas historias de telefilme dominical, familias rotas, quiebras emocionales, malos rollos. Vimos una en San Juan de Aznalfarache que nos gustó. Le hice una oferta al dueño (1,80), y me dijo que tenía que consultarlo con su esposa. Menos mal que rechazó la oferta. Todavía estará arrepintiéndose el hombre. De vez en cuando entro en el portal donde cazamos esa casa, y allí sigue, bajando de precio cada tres o cuatro meses. Menos mal que rechazó mi oferta, ya digo, porque poco después mi mujer encontró la casa donde vivimos. Estaba —y hasta donde yo sé, está— en el centro de Mairena del Aljarafe, que fue lugar de veraneo de los sevillanos de postín en los años cincuenta y se convirtió después en ciudad-dormitorio, un pueblo blanco rodeado, como si fuera un flotador de grasa, de innumerables urbanizaciones. Es también sede de la última parada de metro de la única línea que cruza Sevilla, y la cruza como si la hubiera trazado yo mismo sobre un papel y hubiera activado a un ejército de ingenieros para cumplir mis deseos: comunica el pueblo en el que vivimos con la Universidad donde mi mujer trabaja, así que era perfecto. Para estar en el centro de Sevilla, donde antes residíamos, había que andar veinte minutos desde la casa —cinco en bicicleta— y el metro tardaba exactamente doce minutos en llegar a los Jardines de Murillo. Entre los inconvenientes de la casa, uno solo: estaba hecha polvo. En realidad nunca sirvió de vivienda a nadie. Era la casa de veraneo de una familia de Sevilla, que cuando llegaba la calor se venía al Aljarafe, llenaba la vivienda de colchones donde se apilaban primos, sobrinos, nietos, y dedicaba las horas a las grandes estrellas de la parcela: el naranjo, el peral, la parra, la higuera y la piscina. Como está ubicada en los últimos renglones del pueblo viejo, lo que hay más allá es puro campo, un Platero sin yo que de vez en cuando da noticias de su presencia con un rebuzno poco juanramoniano, y mucho descampado. También un camino que a veces te llama como una voz hipnótica: échate a andar. Estaba decidido: era nuestro sitio.

Había que pasar ahora por el proceso de evaluación del banco. Como en los aeropuertos, lo mejor es tomar aire, renunciar al yo —aunque el yo es precisamente lo que van a inspeccionarte— y rezar para que no se alargue mucho la cosa. La cosa, naturalmente, se alargó.

Miki Leal. *Desde Palomares* (2014). Cortesía del artista y de la galería Fúcares.

Dado que yo no tenía ingresos fijos y que mis rentas anuales variaban de un año a otro —un año parecía que era utillero del Barcelona, al año siguiente del Xerez Deportivo—, el banco no se fiaba: yo era un problema. Entonces debió corroerme la culpa por estar acercándome a los cincuenta años sin tener ingresos fijos, y era enternecedor ver a mi mujer tratando de demostrarles a los bancarios que yo era alguien, añadiendo a la documentación que exigían enlaces de internet en los que podían comprobar que me habían concedido un premio importante o que yo les había dado una conferencia sin importancia a un alborotado público de seguidores limeños. Debió corroerme la culpa, pero qué va: si la culpa es algo que tiene que ver con el alma, yo vendí la mía hace tiempo y no la he echado de menos ni en las noches más frías. Me encogía de hombros, seguramente porque todavía no estaba seguro del todo de querer mudarme, de abandonar el centro de la gran ciudad para perderme en una calle de las afueras donde, a simple vista, la edad media de los habitantes era de 70 años. Tenía miedo, mucho miedo, de no saber qué hacer con mi tiempo. En Sevilla era fácil: bastaba bajar las escaleras y dedicarse a caminar. Ya me encontraría a alguien, ya entraría en la Librería Alejandría o me asomaría al río o me perdería por Triana. Pero ¿aquí? ¿Qué iba a hacer el montón de horas que paso solo al día? Una buena respuesta era “trabajar”. A lo mejor no quería mudarme sólo por eso, porque en Sevilla siempre encontraba una excusa para no sentarme a escribir.

Finalmente, después de la inspección pausada y humillante —“tiene que traernos comprobantes de su tarjeta de crédito”, “las últimas diez declaraciones de la renta”, ¿que si fumo?, ¿un análisis de sangre para demostrar que no estoy malo?: fue humillante porque me hacían pagar tres veces de póliza de seguro lo que pagaba mi mujer, que es diez años más joven que yo aunque parece que tiene veinte años menos—, dieron el sí. Tengo un amigo notario; todo lo que pudiéramos ahorrar lo ahorraríamos. Él se ocupó del papeleo. Nos reunimos allí una mañana con la familia que vendía. En la casa había un ciervo. Un ciervo pacientemente hilado en estilo hiperrealista en un tapiz de tres metros por dos. Se habló fundamentalmente del ciervo. Los propietarios de la casa no se lo querían llevar porque no tenían dónde, pero le tenían mucho aprecio porque vio todas las siestas de sus infancias. Nosotros no lo íbamos a dejar en el salón ni hartos de vino, pero todavía no lo hemos tirado. Lo pusimos de cara a una pared de uno de los patios, y ahí sigue. La hipoteca nos salía, al mes, sólo por un poco más de la mitad de lo que pagábamos de alquiler en el centro de Sevilla. Algo habíamos ganado.

La primera visita a la casa —ya solos, sin el de la inmobiliaria, sin los anteriores propietarios— nos llenó de euforia. La casa era una ruina, pero tenía muchas posibilidades. Sólo dos habitaciones, salón, cocina, baño, pero... un amplio patio donde reinaba una parra, una escalerita a una segunda planta que de momento era sólo una fantasmagoría de losas rotas, y otra escalerita a un segundo, mucho más amplio patio, con un naranjo que podía haber sido cubierta del *Playboy* de los naranjos, una higuera que se lo ponía fácil a cualquiera que del otro lado de la tapia quisiera escalar al interior de la propiedad, y

sí, claro que sí, la piscina, desconchada, llena de fango, una promesa sólo, pero qué maravillosa promesa.

Déjenme que les haga dos preguntas. Una: ¿se han mudado alguna vez? Dos: ¿tienen seis o siete mil libros? Teníamos que ahorrar de donde fuera, así que nada de empresa de mudanzas. Haríamos la mudanza nosotros. Teníamos un mes para dejar el apartamento. ¿Cuántos viajes había que hacer? Calculamos que unos diez o doce. Fueron treinta y cuatro. Una cosa buena tuvo hacer una mudanza tan demorada y cansina: ni siquiera tuve tiempo de despedirme de mi vida anterior de paseante por la ciudad que coge el caminito al sol después de comer y vuelve a casa cuando atardece. Llenamos la vieja casa de cajas llenas y apenas cabíamos nosotros bajo el techo: pero teníamos los dos patios. Y en Andalucía se puede vivir a la intemperie casi todo el año, y era Semana Santa, Semana Santa de 2012, así que sin problema.

De amigos que se habían mudado escuchamos, con incredulidad, que después de ocho o diez años todavía tenían cajas sin abrir. Nosotros nos decíamos que a nosotros no nos pasaría eso ni de coña, que lo haríamos todo en una semana, plis plas. Bueno, dentro de poco va a hacer dos años desde que nos mudamos y ya sólo nos queda el cincuenta por ciento de cajas por abrir. Qué prisa hay.

Pronto descubrí que me gustaba mucho la vida de aquí. Comíamos al sol y nos mirábamos embobados y decíamos: ¿Lo escuchas? Sí, claro, lo escuchábamos: el silencio. Apenas interpelado por el canto de un pájaro. La propia casa, su estado ruinoso, nos iba contagiando su pereza. Hasta que no cayeran las primeras trombas de agua y se nos humedeciese el techo de las habitaciones no nos íbamos a poner en marcha, lo estábamos viendo venir. Se daba uno por satisfecho con los más mínimos esfuerzos. Tenía que enviarle un ejemplar de un libro a un amigo que me lo había pedido. Un día encontré el libro y ya me di por contento. Al día siguiente fui a una papelería a comprar un sobre acolchado. Hasta el día siguiente no fui capaz de meter el libro en el sobre, y cuando estaba a punto de salir para Correos, me dije: Bah, qué prisa hay, mañana se lo mando.

Las cajas tenían que ir desplazándose por la casa dependiendo de por dónde decidíamos empezar a meterle mano. Había que poner el suelo, encalar, desenlosar el techo y colocar la tela asfáltica para enlosar después, arreglar la piscina, podar la higuera, aprovechar la franja de tierra que había entre el naranjo y la higuera para plantar un peral, unas tomateras, un limonero. Empezamos por los suelos y las paredes del dormitorio. Seguimos por el salón. Montamos las estanterías y así pudimos sacar de sus cajas tres o cuatro mil libros. Otros muchos formaron montañas aquí y allá. En verano, a cuarenta grados, empezamos a desenlosar la azotea. Yo era partidario de hacer una segunda planta, pero mi mujer me convenció de que mejor acristalábamos el primer patio y me hacía allí un estudio. Eso obligaba a renunciar a la parra, que, la verdad, convertía en un lagar el patio. Ahora me alegro de no haber tenido dinero para contratar a nadie: no sólo porque me llene de orgullo haber hecho cosas que no pensaba haber hecho en mi vida, sino porque si esas cosas se hacen mal, se lo perdona uno con muy satisfactoria convicción. Había que darle una pestilente pintura negra al suelo una vez desenlosado para posteriormente colocar la tela asfáltica. Los vídeos de YouTube ayudaron mucho. También el vecino de al lado, que una tarde, al verme quitando losas con un punzón, puso el grito en el cielo. Primero pensamos que nos denunciaría —temiéndose que fuéramos a hacer obras que afectasen a su propiedad— pero qué va: le parecía un escándalo que con un solo punzón yo fuera a levantar todo aquel suelo de losas que debían tener cincuenta años. Me prestó herramientas, y la verdad es que si no llega a hacerlo, hubiera tardado medio año en completar la faena. Eso sí, tanto ímpetu puse en el empeño que la espalda me hizo crac. No sería la primera vez.

En los años que llevábamos viviendo en Sevilla no había ido nunca al médico, y ahora, en sólo unos meses, ya tenía que ver cómo se las apañaban en un consultorio de ladrillo visto, al lado de unas urgencias donde nada parecía urgente y entre serenos ciudadanos que lo mismo podían estar esperando un autobús que un apocalipsis, con la certeza de que ninguna de las dos cosas iba a cambiarles mucho la vida. Ciática, me dijo la doctora que me atendió: Se recomienda, desde hace algún tiempo ya, que al ataque de ciática no se le premie con una baja laboral. Me lo dijo así y mi narcisismo entendió: Te lo dice así porque te ha reconocido y sabe que eres escritor. Qué va, creía que era cualquier otra cosa y había ido sólo a pedirle una baja laboral, y resultaba que desde 2008, año de inauguración de la crisis, tenía encomendado no dar bajas laborales más que a quienes de verdad se estuvieran muriendo. No imagino cómo puede un barrendero trabajar con un ataque al nervio ciático producido por un pinzamiento en las vértebras, pero si hubiera sido barrendero, aquella mujer no me habría dado la baja laboral. Por desgracia no soy barrendero, pero mientras duró el dolor, que duró lo suyo, no dejé de pensar en un barrendero que tuviera que trabajar con él encima. Lo combatí con analgésicos —una tarde el dolor fue tan tremebundo que tuve que tomarme Nolotil del que se inyecta, amargando un vaso de agua, cosa que según el farmacéutico era una bestialidad— y una manta eléctrica que mi mujer me regaló. Imaginaba al barrendero con la manta eléctrica, enchufándola a los árboles, y eso me hacía sentir un quejica. Cuando ya iba saliendo y poco a poco me atrevía a volver al tejado para quitar más losas antes de fregar con brea todo aquello para colocar la tela asfáltica, se produjo el segundo crac. Por culpa de un gato. Un gato con cascabel. Un gato al que algunas noches escuchábamos en nuestro patio. Se veía que, después del abandono de la casa como lugar de veraneo, el animal había hecho suyo el naranjo, la higuera, el patio entero. Y todavía hacía sus excursiones con los nuevos propietarios. Nos hacía gracia, no lo espantábamos. Hasta que llegó Explorer a nuestras vidas.

Una noche, al volver de la universidad, mi mujer me dijo: Mira, Juan. Y salí a la puerta. Un gatito de rayas nos miraba como pidiendo explicaciones. Que tenía hambre estaba fuera de toda duda, así que saqué un poco de mortadela y ésa fue su cena. A la mañana siguiente llamó el cartero. Me ha traído ya tantos paquetes que el hombre se sabe mi DNI de memoria. Total, que le abrí la puerta y, al hacerlo, el gatito de rayas se metió dentro de la casa. Pero éste, dónde se cree que va, dije yo. Ah, no es tuyo, dijo el cartero. No, no es mío, le respondí. Pues él cree que sí. Lo saqué una vez. Dos veces. Tres. Cada vez que tenía que abrir la puerta se colaba. Por la noche esperaba su ración de mortadela. La segunda noche apareció tras ella —era una gata— un gatazo negro de ojos verde limón que le hizo exclamar a mi mujer: Vaya, ése debe ser el Brad Pitt de los gatos. Pero la gatita ni caso, se lo llevó por ahí para alejarlo de nuestra puerta y, aprovechando que era mucho más rápida que él, volvió corriendo a por su loncha de mortadela. Una tarde, haciendo la compra, nos perdimos en el pasillo de comida para mascotas. Ya no había vuelta atrás, aunque nos decíamos: Le damos comida, pero no la dejamos entrar. Cuando llegamos a casa, al descargar las bolsas, se me ocurrió abrir la de comida para gatos, y Explorer se lanzó de cabeza dentro de la bolsa. Y así fue como entró oficialmente en nuestra casa: con la cabeza metida en la bolsa de comida.

La llamamos Explorer porque por entonces no nos funcionaba el famoso navegador. En realidad, apenas teníamos conexión, porque siempre que llamábamos para ponernos el wifi nos decían que nuestra calle no aparecía en el mapa, que no podían llegar hasta nosotros, así que nos aviamos con un pincho de esos de Orange que en cuanto descargas un par de documentos se ralentiza como si lo hubiese ideado el monje más budista de todos los monjes budistas. Así que llamamos a la gatita Explorer y a su pretendiente, Mozilla.

La cosa es que una tarde, encorajinada sin duda porque le estaban disputando el territorio, el gatazo del cascabel atacó a Explorer —a la que ya habíamos dado de alta, colocado un chip, esterilizado, puesto las vacunas, sacado un carné con su nombre y, a voleo, según las dotes adivinatorias de la veterinaria, calculado su edad: diez meses—, que se defendió como pudo y vino luego corriendo hacia mí, que me encontré de cara con dos gatas, la mía y la perseguidora, tan alentada ésta por su propia furia que no pudo echar el freno antes de quedar a mi alcance. Practiqué el fútbol con ella y la patada le acertó en un costado, pero también consiguió que mi espalda hiciera crac. Ah, los años, animales extraños. Tampoco esta vez me darían la baja.

Explorer se ha convertido en la dueña de la casa, un poco a su rollo, pero dándonos un sosiego extraño. A veces llegamos cabreados con el mundo de ahí afuera, o incluso con el que nos llega por la pantalla del ordenador, y basta salir al patio, ver cómo van las naranjas o ponerse a jugar con Explorer para que todo quede achicado. Ha cambiado lo que importa y lo que no: ahora lo que importa es que la ciclogénesis explosiva que ha examinado nuestra tela asfáltica no nos pinte humedades en el techo, que la higuera no crezca demasiado para que no sobresalga demasiado de la tapia y ofrezca facilidades —e higos— a quien pase por la calle —pero las higueras son indomables, por mucho que las recortes, lo que crecen son las raíces, y el vecino ya se nos ha quejado porque dice que una de las raíces le está levantando una losa—, que el peral nos dé peras, en fin, esas cosas. El referéndum en Cataluña nos deja fríos. La lista de las mejores películas del año, también. Cuando la gata quiere que le haga un poco de caso y que la persiga o pelee con ella o vayamos al patio, se sube en un cajón que tengo ahí detrás y se alza sobre sus patas traseras para darle un manotazo a un libro y tirarlo al suelo, con lo que me pone en acción de inmediato. La primera vez vi que el libro que tiraba era una primera edición de Borges, así que la cambié de sitio y le he puesto una novela muy mala de un autor muy actual que ya ha quedado como el libro de la gata. No me importa nada que vaya al suelo una y otra vez.

Son pocas personas aún las que han venido a la casa: algún que otro amigo y técnicos de cosas que no podíamos hacer nosotros —instalar el wifi, cambiar un fusible de fuera porque durante una semana se nos iba la luz puntualmente a las ocho de la noche y volvía a las once, y nada, era sólo un fusible vago—. Todos dicen lo mismo al entrar y ver que todavía las cosas no están en su sitio y hay montones de ropa esperando que armemos los armarios que compramos hace ya unos meses, o que abramos las cajas que nos quedan por abrir y que de momento hacen de muebles en algunas zonas de la casa: Poquito a poco. El primero que vino a vernos fue el de la inmobiliaria. Nada más entrar dijo: Todavía no estáis viviendo aquí, ¿no? Ahora, al recordar esos dos primeros meses, la verdad es que nos parece mentira que nos las arreglásemos para vivir dentro de la casa, con todas nuestras cosas ocupándolo todo como refugiados de un temporal en un pabellón de deportes con las paredes echas polvo y los suelos llenos de mellas. El primer verano lo aguantamos huyendo a la playa alguna semana, y las que no podíamos huir, comprándonos una tienda de campaña para dormir en el patio. Estamos hablando de cuarenta y tantos grados durante el día y veinticuatro o veinticinco en las horas punta de la madrugada. Se despertaba uno bañado en sudor, gateaba casi sin conciencia de lo que hacía hasta la piscina, y se dejaba caer. Yo creo que me quedé dormido flotando más de una vez, y eso que aguanto bien el calor.

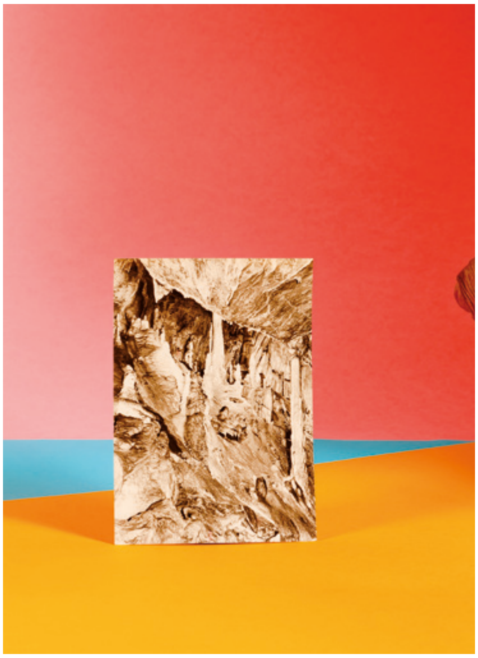
Poquito a poco, dijo el fontanero que vino cuando descubrimos que en el techo había una tubería de plomo —prohibidísima— que filtraba aún agua de 1954 o de la Edad Media: olía a eso, a posguerra o al Mío Cid. Poquito a poco dijeron los electricistas que vinieron a ver por qué cojones se iba la luz todos los días tan puntualmente. Poquito a poco dice un amigo que pasa por aquí alguna tarde a tomarse un café. Poquito a poco dice el vecino cuando le devuelvo las herramientas que me prestó para levantar el enlosado. En fin, se ha convertido en nuestro lema, poquito a poco. Es lo mejor de la casa, aparte de la piscina y el naranjo y la gata: la sensación de que hemos llegado a algo de veras nuestro, y que ya no hay prisa ninguna ni urgencia en casi nada, que la velocidad correcta para seguir adelante es ésa, la del poquito a poco, que no es que nos hayamos encerrado en una casa para escapar del mundo, sino que el mundo se ha encerrado detrás de la cara interior de nuestra puerta y detrás de la tapia que escala nuestra higuera, y ahí está, encerrado y fuera. Porque contra la idea primera que me hice de que la casa sería una cárcel —cuyos muros estaban ahí para que yo no pudiera salir—, he acabado, poquito a poco, convenciéndome de que es un refugio, y los muros están ahí para que el mundo de fuera no pueda entrar o entre lo menos posible, sólo cuando es imprescindible. Claro que hay que ganarse la vida, y eso hago, eso hacemos. “Nos ocupamos del mar / cada uno según es nuestro talante / Yo lo que tiene importancia / Ella todo lo importante”, cantaba Alberto Pérez en mi adolescencia. Yo traduzco alguna novela o escribo alguna cosa que me encargan aquí o allá (y si no entra nada, vendo un poco de pasado, primeras ediciones que a otros les hacen ilusión y de las que no me duele prescindir), mi mujer da sus clases y traduce unos tomos que hablan de cosas muy raras, de abstracciones pictóricas, de vete a saber qué. Hay veces en las que estoy tentado de escribir un poema sobre la quietud y la paz interior y shalalá, pero pongo el telediario y se me pasan las ganas enseguida. Los días se derraman dentro de un pozo ciego; si te asomas, al fondo se ve el suelo del tiempo: esto es una estrofa de una bulería que debí escuchar de niño. Me la repito mucho últimamente. Porque, en efecto, los días se derraman uno tras otro, y el suelo sigue seco. Hay semanas que sólo me doy cuenta de que han pasado porque pongo el televisor y dan *Modern Family,* y me digo: Joder, ¿ya es otra vez lunes?

Debajo del naranjo he puesto una silla cómoda. Como aquí hace sol casi siempre, da gusto sentarse todas las mañanas a leer o a ver cómo crece la hierba. A veces, en medio de un párrafo que me saca del propio libro donde lo he recaudado, me quedo mirando los soles naranjas que llenan la copa del árbol —una constelación tan misteriosa como otra cualquiera— y me digo: Después de tanto mundo recorrido, de tanto insomnio, de tanta historia, de tanta búsqueda de qué, de tanta tontería, qué bueno haber llegado aquí y estar sentado tranquilamente sobre el metro cuadrado donde un día, ojalá que dentro de un montón de años, se quedarán dormidas mis cenizas.

Juan Bonilla (Xerez, 1966), como todos, quiso ser futbolista, y como todos, acabó siendo escritor. Ha escrito un libro de relatos repartido en seis volúmenes, uno de poemas en cuatro, otro de ensayos en cuatro, y cinco novelas. Los últimos son *Prohibido entrar sin pantalones* y *Una manada de ñus*.

Sexy Miami Futuristic Cocktail Lounge (from the Past)

Ryan Rivadeneyra



Ryan Rivadeneyra (Miami, 1984) vive y trabaja en Barcelona. Este proyecto fue parte de la exposición *Factotum*, que tuvo lugar en 2013 en la Fundació Antoni Tàpies.

LEGO

Modelo para (re)armar

Rodrigo Fresán

En el principio —cada vez más lejos en el tiempo, pero como si igual se lo pudiese tocar, tan cercano, con la punta de los dedos de la memoria— está no el Big Bang, aunque sí su perfecto equivalente: el Small Click.

Un sonido que es, también, algo que se toca.

Y se mira.

Y se huele.

Y se gusta, gusta mucho.

La presión justa y, sí, *click*.

La consoladora y satisfactoria sensación para un niño de que hay —y de que posiblemente, si todo va más o menos bien, habrá— cosas en la vida que funcionan. Cosas que encajan a la perfección. Con el más consolador y tranquilizante de los *clicks*.

Un instante de revelación al que yo puedo retornar ahora, varias décadas más tarde, con la sola y definitiva ayuda de dos bricks de Lego uniéndose por la presión de varios músculos de mis manos y un gran músculo en mi cabeza para que, de pronto, aquello que fue siga siendo, pero vaya de camino a ser otra cosa. Una cosa hecha con y de muchas cositas porque, sépanlo, apenas la manipulación de seis piezas surtidas de Lego permite realizar 102.981.500 combinaciones/figuras diferentes. Lo que convierte a millones de niños y no tan niños en virtuales Deus ex machina, en creadores y destructores, en Alfas y Omegas de universos alternativos, en seres que —de pronto— tienen en sus manos la decisión de seguir las órdenes de los fabricantes de Lego o rebelarse a ellas, también, con la anuencia y el estímulo de los mismos fabricantes de Lego.

Y ése es el gran dilema y la inmensa decisión que propone, día a día, armándose o desarmándose, el juguete/herramienta que más y mejor define al género humano y cuyo uso y usufructo lo coloca muy por encima del resto de las especies que pueblan este planeta.

Obedecer o no obedecer, ésa es la cuestión.

Estos *bricks* de Lego que sostengo ahora (que acabo de recoger del suelo, de bajo la cama, a donde fueron a parar cortesía de la infancia rigurosamente desordenada de mi hijo) no son los mismos ni son iguales a los Lego de mi infancia, aunque, por supuesto, mantengan en sus filas al clásico ladrillo como Piedra de Rosetta filosofal y gen básico. Son, sí, de la misma marca: lucen esa atemporal palabra mágica, *LEGO,* impresa en el relieve de todas y cada una de sus, llamémoslas, "protuberancias de enganche" para conectar con los correspondientes y complementarios —Yin y Yang— "orificios de acoplamiento", ¿sí? Pero son muy diferentes a las mías, a las de entonces. Y son muchas, muchísimas más. En mi infancia, los Lego se limitaban, apenas, a varios tamaños de ladrillos y vigas y tabletas de colores primarios (con la ocasional muy contada/valiosa transparencia) y alguna mínima curva a la que se complementaba con unas pocas ruedas, alguna puertita y un motor (carísimo y codiciado) que no era otra cosa que una caja para baterías cuyos ejes permitían mínimas funciones y movimientos. Y que no se utilizaba demasiado una vez conseguido en alguna Navidad o cumpleaños; porque lo importante era que Lego era un juguete diferente, su electricidad era la energía *unplugged* refinada en la usina del propio cerebro. Energía mutante y mutable y que lo reinventaba todo con cada nuevo entusiasmo efímero o pasión duradera. Los Lego eran una especie de organismo que absorbía la última película o el último libro y trataban de emularlos aun sabiendo que esto era imposible. De ahí que, a continuación, la frustrada reproducción fiel diera paso a la más íntima y satisfactoria y amantísima de las infidelidades.

Ahora, en cambio, todo viene ya hecho. Ahora hay piezas y transistores y chips de Lego de todas las formas y funciones y tamaños y colores posibles que —atención, detalle clave— no tendrían ningún problema ni impedimento para unirse con mis antiguos pero no envejecidos Lego. Todo, todos, se unen y se separan y se vuelven a unir sin conflictos generacionales de ningún tipo. Pero, a diferencia de entonces, hoy Lego —que habla el esperanto funcional de su pasado y de su futuro— es una Babel de posibilidades firmemente preestablecidas por cuadernillos de instrucciones a veces tan largos y complejos como *nouvelles* tardías de Henry James y capaces de enloquecer a un padre que creció en un Mondo Lego donde se estimulaba más la creatividad propia que la producción (y el producto) ajeno.

Y donde Lego ocupaba el sitial más alto en la escala evolutiva/constructiva. Porque —me acuerdo, como Joe Brainard— uno empezaba con los nacionales y económicos Mis Ladrillos (de un color uniforme y marrón y consistencia gomosa y que no hacían *click* al unirse); luego pasaba a los Rasti (algo más sofisticados y tan masticables pero que *tampoco* hacían *click* al unirse); hasta que por fin ascendía a la élite de los Lego (duros y resistentes y a los que sólo el fuego y algún pequeño explosivo carnavalesco y/o findeañero hacía, apenas, mella). Y una vez que se arribaba a Lego y se oía *ese* sonido primordial, uno ya no quería seguir buscando o irse de allí. Porque Lego era un sitio —un estado mental— donde quedarse a vivir y crear y no descansar al séptimo día. Porque al séptimo día no había clase y se jugaba más y mejor que nunca.

"¡Plástico!" es el mantra/contraseña que un amigo de su padre le ofrece al confundido Benjamin Braddock en los primeros tramos de *El graduado.* Y el hombre no se equivoca. La clave estaba y sigue

estando en el plástico: material resistente para niños irrompibles que, con la llegada de Lego a sus vidas, descubren que los juguetes, además de ser destrozados irreparablemente, pueden ser reconstruidos y reinventados y recreados con detalles que los convierten en algo particular, propio, único.

Y no deja de ser paradójico que en la génesis de Lego haya un pobre carpintero. Un tal Ole Kirk Christiansen, danés nacido en 1891 a pocos kilómetros de donde se meció la cuna de Hans Christian Andersen, y quien gustaba de repetir una y otra vez el mantra "Lo mejor nunca es lo suficientemente bueno". Desconozco qué pensarían sus hijos de un padre con semejante nivel de exigencia. Probablemente —como Fanny y Alexander, prisioneros de ese riguroso padrastro en aquel film de Ingmar Bergman— soñasen con desarmarlo y esconder o extraviar sus piezas. Para siempre. Pero en el mundo despierto fueron realistas y optaron por sucederlo en su empresa y pasión. Paso a paso, pieza a pieza: en 1932, Christiansen creó los enseguida populares Lego de madera, y entre 1947 y 1949 comenzó a experimentar alquímicamente con plástico para pasarse por completo a ese material en 1960, cuando la fábrica que continuaba encargándose del aspecto maderil del producto ardió hasta sus cimientos. Tres años después, los ingenieros de Lego dieron con el material perfecto: el acrilonitrilo butadieno (ABS) que siguen utilizando hasta hoy y, todo parece indicarlo, para siempre.

En cualquier caso, desde su casa central en Billund, el Lego Group —ladrillo más allá de toda crisis pero parte fundamental de nuestro crecimiento— sigue obedeciendo al primer y único mandamiento implícito en su nombre. La marca ganadora propuesta por el propio Christiansen luego de llamar a concurso a sus empleados y de que ninguno estuviese a su altura: contracción del danés *Leg godt,* traducible como "Juega bien", o si se prefiere lo más clásico, del latín, donde *lego* equivale a *juntar y unir.*

Y, por una vez, desde hace generaciones, los niños —y, en el directorio de la empresa, el hijo y el nieto de Christiansen, y hasta el infinito y más allá— obedecen y siguen jugando.

Pero hay muchas maneras de obedecer y los modales y los modelos —buenos o malos— a la hora de *legolear* han cambiado mucho. Y no estoy seguro de que lo hayan hecho para mejor. Me explico: en mis tiempos, las cajas de Lego eran un compendio de piezas sueltas con unas pocas sugerencias para dar los primeros pasos (simples casas y autos y aviones y barcos) para, enseguida, recibir el don divino del invento puro y duro sucumbiendo a un frenesí sin diagramas a seguir. Ahora, de unos años a esta parte, Lego se parece cada vez más a la alemana Playmobil (que nunca me interesó demasiado, que siempre fue para mí un híbrido indefinido y bipolar y psicótico) y luce más y más entregado a una suerte de compulsión disciplinaria que recuerda a los rigores del aeromodelismo o a la pintura de soldados de plomo donde ya todo viene uniforme y preestablecido. Y cada vez cuesta más buscar y encontrar esos baldes de piezas sueltas y variadas (y no en todos los países existen las tiendas llamadas Pick-A-Brick donde se permite y fomenta el libertinaje de llenar tu cesta con las piezas que necesitas, pasar por caja, pagar y volver corriendo a casa). Ya advirtió de todo esto, en 1995, Douglas "Generación X" Coupland en su novela *Microsiervos:* "Los niños de hoy ya no usan su imaginación para jugar con Lego", se lamentaba uno de sus personajes.

Y algo acaso más grave y peor: los legoniños de hoy —más obedientes y orientados por lo preestablecido— tienen una voracidad coleccionista que antes no tenían. Ahora hay demasiados modelos para desear y consumir. Antes había muchos más, pero los inventaba uno.

Hubo un tiempo en que hundir las manos en un cajón de piezas de Lego sueltas era abrazar el caos y un infinito de posibilidades y variables. Ahora, abrir una caja de Lego (en cuyo exterior se puntualiza en números grandes el prejuicio de las edades mínimas/máximas capacitadas para afrontar el desafío preestablecido, como si Lego fuese otra de las muchas asignaturas del programa educativo) es algo así como prepararse para una dura disciplina olímpica. Y es que Lego —en una maniobra que salvó a la empresa de la casi ruina en 2003 y la convirtió en una de las más exitosas apenas un par de años después— se ha entregado y se sigue entregando a la *legolización* de *franchises* ajenas (*Star Wars, Tortugas Ninja, Bob Esponja,* Harry Potter, *Piratas del Caribe,* los universos de la DC Comics y la Marvel, *Indiana Jones, Cars, Toy Story, El Señor de los Anillos,* el trencito Thomas), lanzamiento de series propias (los animales antropomórficos de *Chima,* los guerreros marciales del best seller *Ninjago,* los *Mixels,* el boom urbanístico sin límites de *Lego City,* los combatidores de monstruos clásicos o sci-fi de *Monster Fighters* o de *Alien Conquest,* los aventureros de la *Master Builder Academy,* los sets de robots computarizados, el ensamblaje más complejo y mecanizado de *Technic* y *Creator,* y los de réplicas de edificios célebres con firma de arquitectos de prestigio), los juegos de mesa, los *Figurines* coleccionables (donde se busca conseguir el escaso y dorado Mr. Gold), y hasta mutaciones iniciáticas para manos pequeñas y pulgares aún no deformados por iPads, iPhones o la Xbox con *video games* de Lego (la primaria e iniciática *Duplo*), uñitas largas adictas a las tonalidades de rosa de Barbie y Hello Kitty (la femenina *Friends*), una línea de ropa infantil o libros especialmente pensados para adultos como *Brick City: Lego for Grown Ups* de Warren Elsmore y en cuya introducción el autor recapitula su vida de adicto, su primer enganche, su abandono adolescente y su recaída adulta de la que no piensa ni quiere recuperarse. Queda por ver —todo es posible— si el estreno de la versión fílmica de *Cincuenta sombras de Grey* permitirá la reutilización de esas esposas, látigos y cadenas que alguna vez adornaron los sets de comisarías impecables y castillos transilvanos y templos precolombinos y manicomios donde The Joker aúlla la felicidad de su próxima fuga para enseguida descubrir que algo muy raro le ha pasado a Gotham City: está toda construida en plástico.

Mientras tanto y hasta entonces ya se ha estrenado *The Lego Movie.* Algo que, en principio, podría ser un nuevo elemento de condena para el añejo y purista. Porque *The Lego Movie* —dirigida por Phil Lord y Christopher Miller con un amor que los delata como fans de la marca— no es otra cosa, en principio y teoría, que la glorificación y exceso digital y 3D de las humildes y artesanales *brick-films.* Esas películas domésticas que fans y parodistas vienen haciendo, desde 1973, en paciente *stop motion,* en super-8 primero y video doméstico después y en computadora ahora, para ascender a los altares de YouTube. De ahí que existiese —para mí, y estoy seguro de no ser el único— la sospecha de que todo el asunto sería una/otra nueva forma de apropiación abductiva/vampírica del independentismo de sus usuarios por una compañía que algunos han parodiado llamándola *Ego* o denunciando su voracidad replicante sin límites, llegando a proponer, como el artista polaco Zbigniew Libera, el humor negrísimo de un hipotético modelo de campo de concentración nazi para armar. Sí, *The Lego Movie* no podía ser ni más ni menos que otro gesto totalizante como el de aquellos deficitarios parques temáticos que la empresa acaba subarrendando (a cambio del 30% de la recaudación; *coming soon:* Lego-

Fotografía de Colectivo Hambriento

land Dubái) al darse cuenta que ningún niño, aunque no lo pueda expresar así, tiene demasiadas ganas de sentirse pequeño como muñequito de Lego entre estructuras macroaumentadas de Lego.

Pero —sorpresa— *The Lego Movie* está muy pero muy bien. Es *muy* buena. Y funciona a la vez como despiadada crítica y rabiosa apología del *blockbuster,* y combina en su seno y trama el gran dilema y el inmenso privilegio que tanto acecha como consagra a la compañía. Con destellos del gran maestre persecutorio Philip K. Dick y del divinólogo Joseph Campbell, guiños a *El show de Truman* y *Matrix,* denuncias al poder y al clasismo, elucubraciones metaficcionales y físico-cuánticas, y hasta reflexiones profundas sobre el vínculo sin tiempo ni fecha de vencimiento que une a los hijos, *The Lego Movie* es, también, uno de los filmes religiosos más logrados y verosímiles de todos los tiempos. En *The Lego Movie,* Lego es la fe y el credo, pero también la sospecha de que existe algo más allá de Lego y la confirmación de que ese algo es un orden superior e insuperable. Un Más Allá donde los padres obsesivos siguen jugando con Lego y los hijos creadores buscan encontrar un nuevo orden y estética y ética que los distinga de las instrucciones de sus mayores. Pero, también, deslizando un acaso inquietante y muy *productivo* mensaje apenas subliminal para las más tiernas y permeables mentes: más allá de la trilogía *Toy Story* (transcurriendo en el mundo de los juguetes), *The Lego Movie* tiene lugar en un universo donde un solo juguete es el universo entero. Y ya saben cómo se llama ese juguete.

Todo esto y mucho más (con ese entusiasmo *mash-up* que no es otra cosa que el anárquico libre albedrío que sólo conservan los niños y que permite hacer comulgar a un Batman un tanto narcisista con Gandalf y con Cleopatra y con Shakespeare y con una infame *sitcom* de un solo gag y con una cancioncita terrible en su optimismo reflejo y automático) hasta alcanzar ese momento mágico en que, inesperadamente, irrumpe en la escena plástica el misterio de la carne y el hueso. Dos actores juguetones. Uno grande infantil y uno pequeño maduro, filosofando y discutiendo sobre la esencia de la condición legolística que es, también, la condición humana: ¿masa y poder o singularidad y riesgo?, ¿seguir los pasos preestablecidos o salir disparados sin mapa ni brújula y a ver con qué nos encontramos?, ¿armar o desarmar?

Y el mensaje final de *The Lego Movie* —en la que un hombre plástico y común y vulgar llamado Emmett se enfrenta y doblega al poder dictatorial— es transparente y sencillo y definitivo. No está mal dominar primero ciertos conceptos básicos y figurativos para luego desmelenarte en la más expresionista de las abstracciones.

Aprende a caminar primero y después corre.

Pero corre sabiendo a dónde quieres llegar.

Y cuidado con el pegamento de alta potencia: porque lo que se pega ya no se despega y queda petrificado para siempre.

Así es la vida.

Mientras escribo estas líneas, escucho esa canción/hit de Ed Sheeran (casi último en la línea de montaje de *songwriters* sensibles) llamada "Lego House" donde se canta con voz almibarada que "Voy a recoger todas las piezas y construir una casa hecha con Lego / Si la cosa va mal, podremos derribarla". Y —libre asociación de ideas y libre fluir de consciencia y joyceana epifanía: *materiales* y materias grises que ponemos en marcha para legolear— me acuerdo de "Fell In Love with a Girl", aquel lego-videoclip de The White Stripes dirigido por Michel Gondry. Y me informo acerca de la "Lego Sinfonía" compuesta por el danés Frederik Magle. Y del set de ensamblado y montaje que Lego diseñó junto a Steven Spielberg. Y googleo acerca de las trece piezas de Lego que el transbordador espacial Endeavour llevó en 2011 a la Estación Espacial Internacional para experimentar con su ensamblado en una atmósfera microgravitatoria. Y veo en el noticiero de cualquiera de estas noches a cualquiera de esos felices locos que han roto un nuevo récord de construcción con Lego a tamaño natural y escala 1:1. Y pienso en ese tipo que viene —versículo a versículo y salmo a salmo y *click* a *click*— escenificando en internet la Biblia en versión Lego. Y todavía hoy se alza, en un piso de Manhattan, aquella muy personal "Lego City of the Future" que construyó a lo largo de los años Norman Mailer y que fotografió para la portada de su *Cannibals and Christians* (1966) y que el siempre mesiánico escritor proponía como modelo para un nueva forma de estructurar la sociedad. Y recuerdo aquello que una vez dijo —y que yo apunté— el profesor de Ética y Sociología José Miguel Marinas: "Lego es estupendo hasta que hay que recoger las piezas. Con los videojuegos no hace falta hacerlo". Y discrepo: a mí me gustaba guardar los Lego. Es más: me gustaba que se perdieran piezas debajo de camas y sillones y encontrarlas días después como si se tratara de un tesoro perdido o de un tiempo recuperado. Sostener un indivisible pedazo de Lego es para mí el equivalente de hundir una magdalena en una taza de té y que todo haga *click.* Y para qué les voy a contar lo que siento si lo muerdo.

Y en eso —en esto— estoy: con un Lego en la boca (mantenerlos alejados de los bebés, por favor) y con la voz de mi hijo en los oídos. Diciéndome que ya trabajé demasiado, pidiéndome que vea lo que acaba de armar y que alguna vez fue el Millenium Falcon de Han Solo pero que ya es otra cosa y que incluye partes del laboratorio legolistiano en el que un tal Viktor Frankenstein alguna vez ensambló a una criatura hecha de trozos sueltos de varios cuerpos.

Allá voy.

Allá vuelvo.

La aventura continúa.

Teniendo en cuenta todo lo anterior —y todo lo que no tengo tiempo y espacio suficiente para tomar en cuenta— cabe la paranoica posibilidad de que Lego, como la viral y devoradora Tlön de Borges, sus displays y estanterías ocupando cada vez más espacio en pequeñas jugueterías y mega-stores, sea una plácida y sin apuro y camuflada invasión extraterrestre que acabará desarmándonos para rearmarnos a su juicio y voluntad y patrones.

De ser así, no creo que haya muchas mejores maneras de extinguirnos y de desaparecer, emparedados por ladrillos, dejando para la maravilla de futuros visitantes y civilizaciones interplanetarias el rastro de ruinas que siempre podrán reconstruirse, sin problema, siguiendo primero lo que ordenen las sacras escrituras de folletos amarillentos para, enseguida, reinventarlas a su medida y voluntad.

Y divertirse con ellas y con la memoria de quienes fuimos y de cómo jugamos y de cómo ahora —como juega con palabras un personaje de *The Lego Movie*— *we rest* no *in peace* sino *in pieces.*

Del plástico venimos y al plástico volvemos.

Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963) es escritor y autor de *Historia argentina*, *Vidas de santos*, *Trabajos manuales*, *Esperanto*, *La velocidad de las cosas*, *Mantra*, *Jardines de Kensington* y *El fondo del cielo*. *La parte inventada* es su última novela. Vive en Barcelona desde 1999.

AVES DE FUERZA DESIGUAL

Juan Cavestany

En un momento del rodaje de *Gente en sitios* llegué a considerar el título que encabeza este artículo para ponérselo a la película. ¿Qué habría pasado si se hubiera llamado así? Era una frase sacada de Shakespeare y sonaba evocadora, mitológica, pero tal vez pretenciosa, o sencillamente inaceptable. No funcionaba. Igual que no funciona empezar un artículo de una forma tan abrupta. No parece una buena manera de empezar. Pero es que estoy muy condicionado por el encargo de escribir "otra cosa" sobre mi película *Gente en sitios*, algo que no se haya contado. Algo mejor, más interesante.

Podría empezar hablando de que en el año 2012 yo había decidido tirar la toalla. Que nada me funcionaba, no tenía proyectos ni ingresos. Pero podría parecer un comienzo preparado para luego contar una remontada heroica, o un acto de autocompasión flácida. ¿Entonces qué hacer? ¿Quedarse en casa callado? Tal vez habría sido lo mejor.

Sin embargo, éste es más o menos el relato del año 2013, en que me puse a rodar escenas sueltas con una handycam y que acabé estrenando en salas y en plataformas digitales la que sin duda es la mejor película rodada por mí ese año.

Todo empieza de golpe en enero, con una chica que se deja una bufanda en un bar. Otra mujer, que lo ha visto, la recoge y sale tras su dueña para devolvérsela, pero al salir se tropieza y se descalabra contra un bolardo. Se levanta como puede y deambula buscando a la desconocida por la calle, olvidando el objeto de su perseverancia, hasta que se encuentra a los pies de la bandera de España de la plaza de Colón (desenfocada).

Yo quería grabar esto. Quería rodar esta pieza muda acerca de una fiebre, la del anhelo, el daño y el desconcierto. Sobre gente en el suelo y lo que significa levantarse. Esto lo pongo en palabras ahora, entonces era una intuición. No tenía mucho más que proponer a las dos actrices que aparecen, Eva Llorach y Esperanza Candela. No tenía dinero. Tenía una cámara no profesional, una Panasonic HDC-SD100 puesta en automático con la que ya había rodado antes otras dos películas: *Dispongo de barcos* (2010) y *El señor* (2012).

Rodamos el interior de esta escena en el café Unión de Ópera porque mi amigo Claudio de Casas conoce al dueño. Después salimos a la calle, donde hay que simular el golpe de Eva. Rodé el movimiento al revés, es decir, con Eva apoyando su frente en el bolardo y levantando la cabeza, con la idea de invertirlo en montaje. Esperanza se encarga de realizar el maquillaje de la herida. El día anterior yo había comprado en Vicente Rico unas cápsulas con sangre. La bufanda era la que Claudio llevaba puesta ese día.

El resto de la acción era muy sencilla y por eso más frágil de rodar: ella buscaba a alguien por algo pero debido al golpe no tenía muy claro el qué. En la plaza de Colón, Claudio se despidió para recoger a sus hijas del colegio. Yo me quedé haciendo varias tomas de la bandera y de Eva mirándola en una mezcla de éxtasis y letargo. Después de comer los tres me marché corriendo, porque yo también tenía que recoger a mi hijo.

Me sentía vacío, pero había rodado la primera escena de *Gente en sitios*. El verano anterior, justo después de participar en un taller impartido por José Sanchis Sinisterra sobre Franz Kafka, había rodado dos piezas pero no me habían quedado bien y había decidido dejarlas en barbecho. Ahora con la escena de la bufanda y la bandera estaba seguro de haber tocado la tecla que andaba buscando.

Sumergirme en Kafka me había dado la idea de rodar una colección de fragmentos no unidos por un hilo conductor claro sino marcados por la idea de lo inacabado. Lo caótico no como un rasgo de las cosas, sino como su propia naturaleza, según Sinisterra. En su relato "La muralla china" Kafka cuenta que los chinos la construyeron por tramos dejando espacios entre medias, y se preguntaba qué tipo de defensa podía garantizar una muralla así. Lo mismo me preguntaba yo sobre mi proyecto.

Pretendía rodar escenas, ideas, momentos, de distinto tono y procedencia. Quería trabajar con mucha gente, como reacción a *El señor,* donde lo había hecho todo en una soledad al borde de la vida. Ahora quería estar en la vida. O al menos simularlo.

Una pareja pide la cena en un restaurante. El camarero apunta la comanda y los comensales se disponen a disfrutar, pero algo no va bien. El camarero tarda más de lo normal en tomar la nota. Al principio no importa, pero gradualmente se convierte en algo grave. Parece que no va a terminar nunca de escribir.

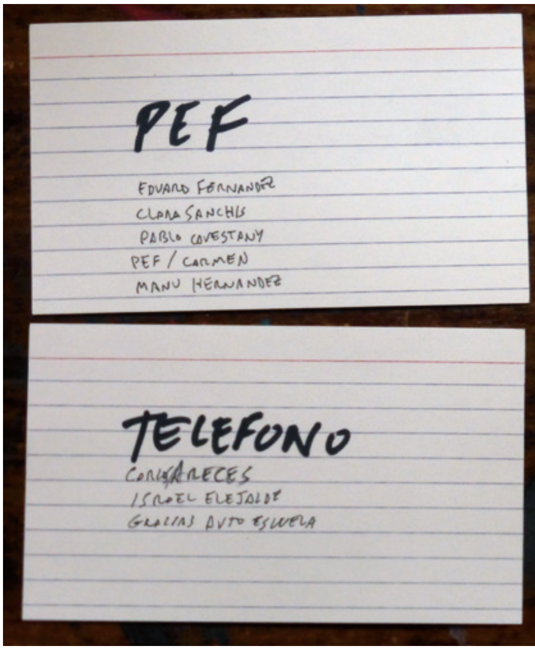
Al igual que la anterior idea, ésta tampoco sé de dónde viene, es decir, que sólo puede venir de la experiencia directa. Quiero rodar estas escenas de forma natural, sin pensar en géneros, con línea clara.

Llamo a Raquel Guerrero, con la que había coincidido en el Microteatro. Llamo también a Jorge Cabrera, que me había abordado una noche en un bar para decirme que le apetecía trabajar conmigo. En el restaurante El Llar, en Moncloa, habíamos grabado años atrás una pieza "viral" para *Gente de mala calidad.* Contacto con su dueño Hilario (que es primo de Javier Gutiérrez) y no sólo le parece bien que ruede allí sino que Sergio, el camarero que estaba en ese turno el día que fuimos a rodar, se presta a hacer este importante papel (el de posible autor de la película) y lo borda.

Para esta escena también convoqué a una operadora de cámara (Jara Bustos, a quien había conocido en un taller de teatro apenas unos días antes) y al sonidista Álvaro García Nieto, el amigo del amigo de un amigo a quien le pedí el favor sin conocerle de nada. Rodamos la escena rápido y sin complicaciones. Hilario nos puso un poco de jamón después. Así es como yo quería rodar: sin dolor. La película estaba bien encarrilada.

Un par de meses antes, a finales de 2012, yo había comentado mi intención de hacer una película "de escenas fragmentadas" a tres personas. Una, al director Carlos Vermut. Y aparte, a dos productores. A ninguno de ellos les pedí nada en concreto. Por eso ellos tampoco me contestaron nada.

En un periódico había leído que los recortes habían afectado a los puntos de encuentro familiar del Ayuntamiento de Madrid. Descubrí que los PEF eran sitios donde los progenitores divorciados y con orden de alejamiento acuden para intercambiarse a su hijo/a sin verse. Me pareció una situación dramática y poco conocida.



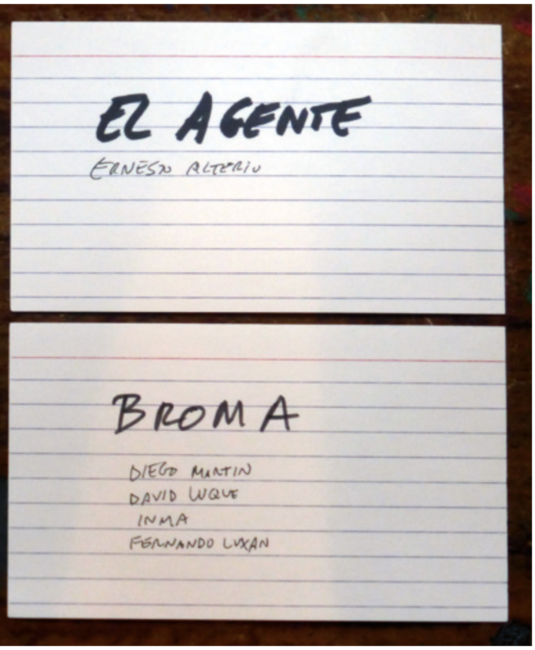
Tras un par de intentos fallidos, di con la persona del Ayuntamiento de Madrid que se ocupaba de este tema. Le expliqué que quería rodar a un padre que iba a recoger a su hijo al centro y le pedían que se dejara grabar para un reportaje de la tele. Él accedía de mala gana y lo intentaba, pero no conseguía nunca interpretarse bien a sí mismo.

Para entonces yo ya le había pedido a Eduard Fernández si le apetecía hacer el protagonista de esta escena, en las mismas condiciones que a los demás actores que iba convocando, es decir: estoy haciendo una película experimental, no tengo dinero, no sé qué va a pasar al final con esto, bla, bla, bla...

Eduard, con quien sólo había coincidido esporádicamente desde *Los lobos de*

Washington en 1999, me dijo que sí cuando le conté la idea comiendo en un bar de Callao y comprendió al personaje antes de que terminara de explicárselo. Clara Sanchís, a quien había conocido poco antes en *La lengua en pedazos,* de Juan Mayorga, sería la directora del punto de encuentro, y Manu Hernández, el director de la escuela de actores Puenteaérea, haría el operador de cámara que rueda la escena dentro de la escena. Mi propio hijo Pablo sería el niño.

Para mi sorpresa, estaba consiguiendo generar entornos de trabajo posible y confianza. Compensando lo que en la vida real resulta más complicado, y a pesar de la precariedad absoluta de medios, que yo explicaba como coyuntura, no como principio o alegato. Yo estaba grabando con mi cámara y nada más. No podía ofrecer nada. A menudo pienso que esta honestidad brutal debió parecer patética a más de uno. En realidad no estaba haciendo nada nuevo ni raro. Siempre ha habido una forma de hacer las cosas, y luego otras, distintas.



Tenía que rodar una escena por semana, y luego premontarla en casa. Alguna semana no rodaba porque no podía, ya que como es obvio esta película la he ido encajando con el resto de mis ocupaciones, que en 2013 incluyeron proyectos como adaptar *Macbeth,* dirigir una gala o hacer traducciones por palabras.

Gente en sitios es de alguna manera un diario de los encuentros y sinergias aleatorias que entablé a lo largo de 2013 con gente diversa, que se sumaba desordenadamente a mi proyecto. Javier Botet y David Pareja eran personas a las que admiraba y con cuyo veneno quería contaminar la película. Con David, que vive en Barcelona, rodé primero. Una escena en la que, durante una cena de dos parejas, él se levanta para ir al cuarto de baño pero se distrae oliendo el zapato del dueño de la casa. El cual le descubre, claro.

Más adelante rodé con Botet una escena que me remitía al origen del proyecto: poner en imágenes el relato corto de Kafka "El puente". Botet, Claudio y yo nos fuimos al Parque del Oeste con la cámara del propio Javier, e improvisamos los planos del hombre trajeado que se coloca a modo de puente sobre un riachuelo. Luego completaría estas imágenes del parque con otras: Javier locutando el texto en un estudio de grabación, unos planos de un río que grabé un día que fui a comer a la sierra, y de remate, unas pruebas de cámara subacuática de *Lo imposible* que le pedí directamente a J. A. Bayona.

Otro director, Borja Cobeaga, me dejó grabar a la hora del bocadillo en el set donde estaba rodando su cortometraje *Democracia.* En mi película es el lugar donde aparece Javier Gil Valle ante un público del más allá que parece estar esperando a los muertos para reírse de ellos.

Otro encuentro fortuito: en el estreno del musical *Ay, Carmela* Javier Gutiérrez me presenta a Pilar López, a quien le hablo de mi rodaje. Pilar me explica que trabaja en una clínica de cirugía estética donde a menudo vienen parejas a informarse de, por ejemplo, un aumento de pecho, y el que hace las preguntas es el hombre.

Yo había conocido a Adriana Ugarte en *Gente de mala calidad* y desde entonces nos habíamos visto una vez o ninguna. La llamé un día y quedamos a tomar un café en la calle Espíritu Santo, le conté una idea basada en esa anécdota, con un diálogo esbozado en una separata de dos páginas, y le pareció bien. Me dijo el día que podía y me coordiné con Pilar. Para la pareja de Adriana llamé a Miquel Insua, un actor con quien quería trabajar desde que le había visto en *Diamond Flash,* y para el personaje "que hace fotos" pensé en Tomás Pozzi, que había colaborado con Animalario. En el momento pensé que iba a usarle de personaje "conexión" entre algunas escenas.

A menudo me han preguntado cómo conseguí que tantos actores (unos 80 en total) participaran en una película sin presupuesto. Es algo de lo que ni siquiera me jacto, que incluso he tratado de esconder. Pero la respuesta es simple: pidiéndoselo. Concretamente, pidiéndoselo bien.

Uno de los dos productores a los que había hablado de mi proyecto antes era mi amigo Enrique López-Lavigne, de Apaches. Cuando tenía unos veinte minutos montados, volví a llamarle para enseñárselos. Me dijo inmediatamente que quería entrar en la película. El acuerdo fue el siguiente: Apaches me ayudaría con una suma de dinero muy modesta, fuera del mercado, pero suficiente para poder subsistir en lo que quedaba de rodaje. También me daría acceso a una postproducción de imagen y sonido (etalonaje y mezclas de sonido) y empezaría a moverla de cara a festivales, televisiones, etcétera. A cambio, compartiríamos a medias los posibles beneficios.

Con los actores yo había acordado que les pagaría "algo" en caso de que la película tuviera beneficios. Muchos rechazaron cualquier pago y lo asumieron como favor, la mayoría nunca me ha pedido que cumpla lo prometido, otros seguramente sí lo esperan. (Mi idea es cumplir con todos igual.)

Dispongo de barcos y *El señor,* mis dos anteriores películas rodadas de esta forma tan poco ejemplar, las planteé igual, pero ninguna había dado beneficios. *Dispongo de barcos*se vendió a Canal + y se proyectó en algunas filmotecas, pero apenas dio para cubrir los gastos de Seguridad Social, promoción y copias. *El señor,* menos aún. Nunca he dicho que ésta fuera una empresa viable, ni la he recomendado a nadie. De hecho, he intentando disuadirme a mí mismo y a otros de hacer esto. Pero en mi caso, la necesidad ha podido a la vergüenza.

En la primavera de 2013 se iban sumando actores a *Gente en sitios* (Julián Villagrán, Coque Malla, Javier Gil Valle, Raúl Arévalo, etcétera) y escenas (la de la broma, la de la autoescuela, la de la mudanza, la de la mujer encerrada, etcétera), que yo iba montando en mi casa con el Final Cut.

Pero necesitaba a un montador para seguir gestionando el material e ir dando una forma a la película más allá de la acumulación de sketches. Desde que terminamos de montar *Dispongo de barcos* creo que ni Raúl de Torres ni yo soñábamos con volver a trabajar juntos. A menudo he dicho, sobre todo en contraste con *Gente en sitios,* que *Dispongo de barcos* fue un viaje de paranoia y soledad.

Vale, exagero un poco. O no. Pero no quería repetir aquello, y retrasaba el momento de llamar a Raúl. Sin embargo, algo me decía que el día acabaría llegando. Así que finalmente le llamé y le expliqué lo que tenía

entre manos. Las condiciones de mi "oferta" eran extremas. No sólo no había dinero sino que además tenía que venir a trabajar en mi casa y montar en mi casa, conmigo al lado. No podía garantizarle que acabaríamos teniendo una película de verdad, pero sí que teníamos que acabarla antes de junio.

A pesar de, o debido a estas condiciones completamente inaceptables, Raúl dijo que sí en el acto. Copió mi disco duro y se lo llevó a su casa para visionarlo el fin de semana. A la vuelta, empezaríamos. Entonces yo me fui a dirigir la gala de la Unión de Actores con Javier Botet, David Pareja, Raúl Jiménez e Ignatius Farray, pero antes hice un viaje relámpago a Barcelona para hablar con J. A. Bayona de otro proyecto en ciernes y grabar una escena rapidísima con Francesc Garrido en la Estación de Sants.

Tras dirigir la gala de la Unión de Actores y dejar a mi hijo en el colegio al día siguiente, empecé a trabajar con Raúl de Torres sobre el verdadero montaje de *Gente en sitios:* el orden de las escenas.

La ausencia deliberada de hilo conductor, trama o común denominador en las escenas de *Gente en sitios,* el peligro de que se convirtiera en una sucesión caprichosa de sketches, y a la vez la necesidad de que fuera una película de verdad, ponía todo el peso del montaje en el orden de los episodios. Raúl y yo ya habíamos aprendido juntos a ignorar la ausencia de iluminación, planificación, trípode, rácord y otras minucias. Pero ahora teníamos que asumir y reconvertir en estilo la ausencia de estructura dramática.

Puse en unas tarjetas los nombres de las escenas: "Comanda", "PEF", "Contacto", "Broma", "Cara", etcétera, y las coloqué sobre una mesa donde las íbamos ordenando. Al principio era todo a base de intuiciones, claro. Luego dábamos sentido a las intuiciones, hasta que se hacían de piedra. Cuando dos escenas quedaban juntas por algún motivo, lo normal es que luego no pudiéramos separarlas. ¿Cómo vamos a separar "Comparting car" (que rodó Iñaki Ochoa mientras yo iba conduciendo mi propio coche) de "Cirugía"?, decíamos, por ejemplo, con una certeza extraterrestre para cualquier otra persona.

El esquema iba apareciendo. Pero la película no estaba terminada, ni mucho menos. Quedaban escenas por rodar y mucho trabajo de montaje.

En ese momento fue seleccionada por el Festival Internacional de Cine de Toronto. El mismo día que la programadora Diana Sánchez vino a Madrid para verla e invitarnos a Canadá, escribí una escena y un poco después convoqué a Ernesto Alterio, Irene Escolar, Martiño Rivas, Silvia Marsó y Juan Antonio Quintana. Tenía en la cabeza la trilogía de los apartamentos de Polanski y se me ocurrió una situación con un agente inmobiliario mostrando una casa a una pareja. Rodamos en una casa de la familia de Raúl que estaba a la venta, y también fue uno de los pocos días que vino a grabar Emilio Bustos (el sonidista del estudio de Bela da Costa con quien yo había trabajado en *Dispongo de barcos*). El resto de la película está rodada con audio de cámara.

A todos los actores tenía que advertirles siempre que iban a salir muy poco en la película, que no podían dedicar ni un minuto a pensar de dónde venía y adónde iba cada personaje, porque todos eran importantes, protagonistas y secundarios a la vez, como en una carrera de relevos. Quería que cada breve papel o aparición fuera un hallazgo pequeño, una bomba mediana, una gran alegría.

La generosidad casi suicida de Silvia Marsó y Juan Antonio Quintana en el caso de la escena del agente es un ejemplo de la que demostraron todos los actores que salen en la película, famosos o no, en activo o en formación, profesionales de otra cosa o parados.

En agosto se cerró el montaje. Ya teníamos fecha para hacer el montaje de sonido (en Filmigranas) y el etalonaje (en Free Your Mind). Entonces Maribel Verdú me devolvió una llamada pendiente de bastante tiempo atrás. "A ver cuándo me cuentas ese proyecto que estás haciendo", me dijo.

Es verdad que cuando empecé a rodar *Gente en sitios,* Maribel era una de las personas que me apetecía que participase, pero no habíamos podido coincidir. Ahora tenía que hacer sitio para su escena, que le conté tomando un café en Mariano de Cavia. Tristán Ulloa era casualmente vecino de Maribel y le llamamos para proponérselo. Encargué por internet el felpudo más feo que pude encontrar y ya estaba todo listo. Dos días después la escena estaba montada e integrada en el resto.

Nunca pensé que en *Gente en sitios* tenía que haber nombres conocidos para vender mejor la película. El reparto se estaba juntando con la misma falta de previsión que todo lo demás, y Enrique y yo acordamos que esto nunca debía ser un "elemento de venta". *Gente en sitios* está llena de actores conocidos, sí, y de menos conocidos también, pero a la vez no es la película de ninguno de ellos. Hay algo eufórico e inagotable en el reparto, pero al mismo tiempo melancólico, porque todos están como de paso.

La película entera en realidad está hecha de euforia y melancolía. Es en sí una reacción al trabajo solitario del escritor y de una película como *El señor,* hecha y distribuida desde el aislamiento total. Pero a pesar de rodearme de tanta gente y energía positiva, no deja de tener algo de simulacro, de deseo imposible, porque el viaje al final es solitario. La película a lo mejor transmite esa fragilidad, es incapaz de esconder ninguna de sus limitaciones. Si lo pienso, lo que me hizo sobrevivir al año 2013 fue esta película, mi hijo y la tercera temporada de *Louie*.

Llevo ahora ocho meses hablando de *Gente en sitios.* Al principio me daba vergüenza, luego le encontré el punto y definí el discurso y ahora me da pudor otra vez. Intento sobre todo simplificar lo que digo y lo que pienso de ella. Eso es lo que me gustaría que fuera la película: algo que aparentemente no está escrito, algo cada vez más sencillo que acaba con irse a dormir. Si es que eso es posible.

Y ahora ¿cómo acabar esto? "Aves de fuerza desigual", "Antes todo esto era campo", "Tocar algún instrumento". Éstos y otros fueron intentos fallidos de un título adecuado. El propio Egido le comenta varios a Eulalia Ramón en la película, mientras el camarero sigue tomando notas.

A medida que más gente ha podido ver y sigue viendo esta película que muchos periódicos llamaron atrevidamente "la mejor película española del año", se iban multiplicando las reacciones de contrariedad, rechazo e incluso hostilidad. No podía ser de otra manera.

Pero cada vez que alguien en algún festival o algún pase me ha dicho que mi película le ha dado esperanzas para sacar adelante un proyecto, una idea o un presentimiento aun sin tener NADA, una nada con mayúsculas, me ha parecido suficiente. O no. Porque en realidad, seguro que nada es nunca del todo suficiente.

El ruido viene de ahí.

Juan Cavestany (Madrid, 1967) es guionista, director y dramaturgo. Premio Max al mejor autor en castellano por (2008), de la compañía Animalario, con la que colabora desde sus inicios. *Gente de mala calidad, Dispongo d ebarcos* y *El señor* son sus películas anteriores a *Gente en sitios*.

“EL ENEMIGO DE MIS ENEMIGOS ES MI AMIGO”

Carla Fibla entrevista a Abdel Bari Atwan

Fotografías de Chino Moya

Pocos conocen el mundo árabe como Abdel Bari Atwan.
Periodista incómodo y visionario, el director del nuevo diario *Al Rai al Youm* lleva media vida analizando una región geopolítica que marca la agenda mundial. Su mirada abarca Egipto, Siria, Argelia, Turquía e Israel. Y su diagnóstico inquieta.

Abdel Bari Atwan (Deir al-Balah, Gaza, 1950) vive desde hace 40 años en Londres porque dice que no hay ni un solo país árabe donde pueda ejercer el periodismo sin acabar en la cárcel o desaparecer.

Nació en un campamento de refugiados dos años después de la creación del Estado de Israel. Ahí vivió hasta la adolescencia junto a 11 hermanos. Su educación transcurrió entre Dair, Jordania y El Cairo, pero se formó como periodista en Arabia Saudí (diario *Al Madina*). Desde 1978 vive en Londres, donde ha hecho buena parte de su carrera. En 1989 un expatriado palestino fundó el rotativo panarabista *Al Quds al Arabi*, y le ofreció ser redactor jefe. Estuvo en el puesto hasta 2013.

En 1996 se internó en las montañas de Afganistán y tras un penoso viaje logró entrevistar a Osama Bin Laden. Entonces decidió especializarse en Al Qaeda, vocación que plasmó en sus libros *The Secret of Al Qaeda* (2006) y *After Bin Laden: Al Qaeda, the Next Generation*, este último editado tras la captura y muerte del líder islamista (2012). Su bibliografía se completa con *A Country of Words: The Life of Adbel Bari Atwan. A Palestinian Journey from the Refugee Camp to the Front Page* (2008), autobiografía en la que aborda la lucha y dificultades del pueblo palestino.

Su capacidad para contrastar puntos de vista, acceder a testimonios y —desde Europa— lanzar sus análisis le ha convertido en un referente en medios occidentales como BBC World News (donde participa en el programa *Dateline*). En octubre lanzó un nuevo diario digital: *Al Rai al Youm* (La Opinión del Día). Hoy se declara más combativo e independiente que nunca.

Está muy preocupado. Ya está acostumbrado a navegar contracorriente, antes desde su despacho del *Al Quds al Arabi* —diario árabe de referencia que dirigió durante 25 años—, ahora en una oficina alquilada de una sola habitación, en un edificio donde se comparten servicios administrativos, cafetería y baños. Abdel Bari Atwan dedica horas y esfuerzo a un nuevo proyecto, *Al Rai al Youm* (La Opinión del Día), el periódico digital desde el cual mantiene la misma línea editorial crítica y honesta que el verano pasado le obligó a abandonar el *Al Quds,* y que ya registra las visitas de más de 430.000 personas al día.

No hay necesidad de convocar consejos de redacción, porque los textos de los colaboradores pasan de una mesa a otra para ser valorados en tiempo real, editados y colgados en la red. Atwan, bolígrafo rojo en mano, corrige, aprueba o descarta con velocidad; cada vez que busca la concentración se oxigena con la visión de los tejados de las casas pegadas a la estación de metro de Hammersmith que se impone desde un enorme ventanal. Un perchero pegado a la pared con cinta aislante, un armario lleno de libros que recogen sus investigaciones sobre Al Qaeda, una enorme fuente repleta de fruta y una máquina para destruir documentos sin actividad son los objetos que rodean a Atwan y Maha Burbar, su asistente.

Frente a un gran café americano, ajeno al constante trasiego de compañeros anónimos de otras oficinas, Atwan salta de un país árabe a otro, cuestionando las informaciones acerca del cambio que comenzó en diciembre de 2010, lanzando pronósticos contundentes, señalando las debilidades de gobernantes y ciudadanos, así como los factores externos a las revueltas.

Atwan intenta comprender en voz alta, buscar argumentos para cada situación caótica que está viviéndose en el Magreb y en Oriente Próximo. "Es muy extraño, los países que están siendo desmantelados son los seculares, porque los no seculares —las monarquías— permanecen intactos. Siria, Iraq, Egipto serán destruidos. Estoy convencido, al cien por cien. En dos años la situación de Egipto será terrible."

¿En tan poco tiempo?

Sí, claro. Egipto va a la deriva, hacia la anarquía. Tras la revolución se esperaba que se consolidase la democracia, pero la situación fue secuestrada por los Hermanos Musulmanes y su propaganda. Pasamos a una sociedad semiislámica a punto de convertirse en un Estado islámico, y ahora hay un Estado militar. Tres estados en tres años. Es increíble. El Estado civil ha sido destruido.

¿Cree que los militares retomarán el control como lo hizo el expresidente Hosni Mubarak? ¿Vuelve el viejo régimen?

Eso es difícil. Es imposible.

¿Por qué?

No puedes prescindir de los Hermanos Musulmanes (HM en adelante), aislarlos e impedir que formen parte del proceso político. Para que exista un proceso democrático no puedes dejar fuera a un porcentaje considerable de la población. El Ejército les ha dicho: "Sois terroristas, no sois aceptables". Es una estupidez, porque en la clandestinidad a la que les abocan son mucho más peligrosos que en la superficie. Hosni Mubarak era muy listo: sabía que existía una amenaza real para la sociedad. Por eso pactó con ellos y les dio una cuota de 100 miembros del Parlamento. Los problemas empezaron cuando el estúpido de su hijo Gamal, junto con Ahmed Aiz, propusieron convocar nuevas elecciones y los HM no ganaron un solo escaño. Entonces la cosa entró en ebullición. Es lo mismo que ha ocurrido ahora: Abdel Fatah al Sisi les ha excluido completamente del proceso político. Pasan a la clandestinidad y será el ala radical de la formación la que tome las riendas. Ya ha empezado la lucha armada interna. Y en Egipto hay 40 millones de personas que viven por debajo de la línea de pobreza... ¡es una locura! Habrá más inestabilidad en la economía y el país se colapsará.

Usted siempre ha dicho que los HM y Al Qaeda se odian y nunca se aliarán. Son diferentes formas de pensar y actuar, pero debido a la situación actual, con Sisi presionando, ¿pueden llegar a colaborar?

Nunca trabajarán juntos.

¿Y acercar posturas?

No, no pasará. Tienen diferentes escuelas de pensamiento. Cada uno lo hará a su manera, no se coordinarán. Los salafistas son los que están más cerca de los HM, y no trabajan juntos. Al Qaeda es más radical que los salafistas y que otros grupos islámicos. Puede que se repita el escenario de los años setenta y ochenta en Egipto. Pequeños grupos radicales cogerán las armas, porque, sin duda, las encontrarán. Hay más de 30 millones de armas en Libia, Sudán del Sur, incluso en el Sinaí. Egipto está rodeado por la anarquía que reina en otros países y zonas. Además, habrá gente que financie a esos grupos. O se autofinanciarán, como lo ha hecho Al Qaeda en el Norte de África, secuestrando gente.

El gran error de los militares, insisto, ha sido excluir a los HM. Los militares tienen el poder, pero no pueden luchar contra coches bomba. Mira lo que ocurre en Siria: hay 1.300 grupos armados que varían sus alianzas a diario. A veces están con Jibs al Islam, otras con el Frente Islámico, otras con Al Nusra, y otras ni lo sabemos. Cuando has perdido el control, es el fin.

¿Cómo explica "el error" de los militares, considerando la trayectoria de los HM en Egipto y en otros países de la región?

No lo ven. Me he reunido con ellos recientemente porque me permitieron regresar a Egipto por primera vez en 18 años. Me entrevisté con Mohamed Mursi durante 45 minutos, y pude ver la rivalidad entre los HM y los militares. Cuando terminé el encuentro con Mursi, el Ejército me acribilló a llamadas porque querían invitarme a cenar. Les dije que tenía otras citas y me pidieron que las cancelase, que Sisi quería verme. Advertí a los militares: "Mantened al Ejército fuera de esta división. La institución tiene que ser de todos, porque en Egipto todo el mundo confía en ellos. A la gente le gusta el Ejército. No destruyáis su imagen". No creen en lo que tienen delante sino en el pasado. No tienen una nueva visión, un proyecto, les falta un plan para la situación actual.

¿Cuál es el modelo a seguir?

El turco. La solución en Egipto pasa por reconocer que Sisi es odiado por un cuarto de la sociedad civil, si no la mitad, que son los HM, y que existe un conflicto, una rivalidad, una guerra entre ambas partes. Sugiero la intervención de una tercera parte, que no puede provenir de la calle —porque están agotados y confundidos—, sino del propio Ejército. Tendría que aparecer otro general que le dijera a Sisi que ha cometido un gran error excluyendo a los HM, y que debe retirarse para que el país recupere la estabilidad. Y que al mismo tiempo a los HM les dijera: "Vamos a trabajar juntos". Y a los liberales: "Quiero dirigir este país durante tres años, preservar o imponer la estabilidad, contener la crisis económica mediante la seguridad; después celebraremos elecciones libres". Ésa es la única solución, porque los árabes —igual que los españoles— somos muy emocionales. Acuérdate de cuando Sadat firmó los Acuerdos de Oslo: los árabes boicotearon a Egipto y trasladaron la Liga Árabe a Túnez. Los árabes sólo perdonaron a Egipto cuando Sadat fue asesinado y reemplazado por Hosni Mubarak. Ahora los HM odian a Sisi pero no al Ejército; si éste se va se reconciliarán con la institución, con ese general que representa la tercera opción.

Esa solución sólo puede funcionar en países árabes con un ejército sólido, como Egipto. ¿Cuál es la salida para Túnez o Libia?

En Túnez, Habib Bourguiba creó una sociedad civil fuerte en el marco de un Estado civil poco corrupto y con algo de opresión. Ése es un país muy civilizado, tienen una buena educación y sanidad, una clase media potente y capacidad para recuperar la economía. Tienen lo básico para disfrutar de un Estado civil. Cuando Ganuchi, que es un hombre sabio y sensato, asumió el poder después de 20 años de exilio en Londres, aplicó la experiencia. Tuvo que coexistir en el Gobierno de la troika, y reaccionó cuando observó que en las calles empezaba la insatisfacción hacia el Gobierno de Ennahda. Su partido no impuso la ley islámica, fueron muy listos. Él dijo: "No quieren un gobierno de Ennahda: establezcamos un ejecutivo tecnócrata para dirigir el país durante siete meses, hasta las elecciones". No existe la misma experiencia en Egipto. Los tunecinos son más visionarios y saben lo que es la democracia en esa parte del mundo.

Pero les ha costado dos años votar una Constitución, y ya hay voces que alertan sobre las dificultades para su aplicación.

La mayoría de los tunecinos están satisfechos con la Constitución porque la *sharia* no es la única fuente de derecho. Es una Constitución muy secular, nada religiosa o islámica, y fue aprobada por la mayor parte de la gente, lo que es fantástico. Si una minoría la critica también es positivo, eso es democracia. Pero esa minoría no tiene un argumento contundente. Túnez está saliendo del cuello de botella, tiene una Constitución, un gobierno independiente, y hay coexistencia: Ennahda y la oposición están trabajando juntos bajo la supervisión de los sindicatos. Hay estabilidad y la gente mira al futuro, no al pasado. Túnez es el ejemplo ideal de revuelta árabe, el único país donde la revolución ha sido un éxito.

También es el único país donde se está logrando preservar la coexistencia.

Sí. Y a día de hoy sigue sin haber exclusión; incluso los antiguos partidarios de Ben Ali están regresando y se están uniendo a *La llamada de Túnez (Al ida Tunis)*. Todo lo contrario de lo que sucedió en Libia, donde apartaron a todo el que hubiera trabajado para Gaddafi sin tener en cuenta que todo el mundo lo había hecho porque durante 40 años no hubo otra opción. En Egipto, ya lo hemos dicho, los HM han quedado completamente descartados. Y en Iraq, los suníes, los baazistas también han quedado fuera. No puedes excluir a la gente que ha participado en la dirección del país durante 40 años.

Túnez es un modelo porque el Ejército es muy pequeño y no interfiere en procesos políticos, excepto cuando es por el bien del país: por eso le pidieron a Ben Ali que se fuera. No ocurre lo mismo en Siria. Y otro factor que jugó a favor de la revuelta en Túnez es que, al ser un país periférico —y no central como Egipto, Iraq o Siria— la injerencia extranjera es muy limitada. Está en el borde del mundo árabe y no tiene petróleo. Ésa es la receta del éxito junto con su gente abierta y sabia.

En su opinión, Argelia podría experimentar el cambio que han provocado las revueltas populares en otros países árabes. ¿En qué basa esa afirmación, cuando las pequeñas muestras en la calle han sido frustradas con dureza?

El poder militar hizo pequeñas concesiones en 1991, tras los "años de plomo" y la destrucción del Frente Islámico de Salvación (FIS), pero se han dado cuenta de que no pueden gobernar como lo hacían antes de los comicios. Trajeron a Bouteflika y organizaron una especie de elecciones. Permanecen en el poder pero se han situado detrás de la escena. Y Bouteflika ha introducido algunas reformas y creado estabilidad, auspiciando una especie de reconciliación nacional. La población sigue muy asustada, no puede repetirse lo que ocurrió en los noventa, con más de 200.000 muertos. La élite argelina está aprendiendo de la experiencia de Egipto, Siria, Yemen... países dominados ya por la anarquía. Seguirán haciendo concesiones para evitar ese camino.

¿Considera que en algunos países árabes esas concesiones sí están funcionando, que por eso no progresa el movimiento de cambio de régimen en territorios como Marruecos, Jordania u Omán?

Así es. Existen algunos dirigentes sensatos. Cuando empezó la revolución Mohamed VI llevó a cabo algunas concesiones: disolvió el Parlamento, quitó al primer ministro y permitió a los islamistas gobernar el país. Igual sucedió en Omán: cuando la población —que es especialmente tranquila— comenzó a protestar, el sultán Qabus Bin Said también disolvió el Parlamento y el Gobierno, retiró a dos de sus consejeros más odiados (uno de ellos su primo) y levantó un poco las restricciones sobre la libertad de

expresión, además de crear 60.000 puestos de trabajo para paliar un poco las cifras del paro. Resultado: la gente está contenta, o al menos se ha contenido el descontento.

En cambio, Hamad Bin Isa al Jalifa de Baréin intentó hacer lo mismo al principio de la revuelta sin lograrlo.

En Baréin los hechos tomaron otro curso porque la familia gobernante está dividida. El primer ministro defendía la mano dura, mientras que el príncipe heredero quería establecer un diálogo y otorgar ciertas concesiones. La posición del primer ministro se impuso al acudir a los saudíes y pedirles ayuda con la intervención militar pocos días después de que comenzase la revuelta, y esto provocó el colapso del diálogo. La rivalidad interna de la familia dirigente complicó que se pudiera aprovechar la protesta para solventar desigualdades sociales o la profunda división entre suníes y chiíes que padece el país. La capacidad de Omán para que la existencia de ibadíes, suníes, hindúes no genere conflicto ni diferencias contrasta con lo que ocurre en Baréin o Arabia Saudí. Igual que en Marruecos, donde, por el momento, existe un acuerdo tácito de convivencia entre árabes y bereberes. En ambos casos los dirigentes hicieron concesiones.

¿Le sorprendió que Bachar al Assad no hiciera esas concesiones cuando se trataba de un dirigente del que se podría esperar que las hiciera?

Bachar al Assad oprimió a su pueblo, pertenece a una minoría (alauí) y sus oponentes son sectarios. Cuando accedió al poder en el año 2000 el aparato de seguridad del Estado le impidió ejecutar concesiones, y eso es lo que le sigue pasando ahora. Fue mal guiado al creer que por defender el nacionalismo árabe —el que dice no a Israel— y apoyar a las milicias de Hezbollah en Líbano, sería inmune de las revueltas árabes. Pero cometió un error de cálculo, porque aunque hubiese intentado llevar a cabo las reformas, no se le concedió tiempo suficiente para obtener resultados. Aunque dudo que ésa fuera su intención.

En su análisis sobre Ginebra II apuntó que ahora en Siria todo se centra en la guerra contra el terrorismo, en lugar de las razones por las que la gente salió a la calle. ¿Cómo se ha llegado a esta situación?

En el pasado las prioridades de Occidente eran dos: Israel y el petróleo. Desde el 11-S se convirtieron en tres: Israel, petróleo y terrorismo. Al principio los turcos, los qataríes y los saudíes convencieron a los occidentales de que el régimen de Al Assad es autoritario y brutal por lo que, una vez que nos deshagamos de él, tendremos una Siria moderada que firmará la paz con Israel. Por lo que la prioridad occidental se concentró en terminar con Al Assad, cambiar el régimen. Fue el momento en que Barack Obama y Ehud Barak dijeron que "los días de Al Assad estaban contados". Yo opinaba lo contrario, igual que muchos otros árabes. Siria es diferente de Libia, y Al Assad aguantó gracias al apoyo de Irán, Hezbollah y Rusia. Además, la oposición, apoyada por Arabia Saudí, Qatar y Turquía, actuó de forma estúpida porque al intentar deshacerse de Al Assad por todos los medios, abrió las puertas a los afiliados a Al Qaeda. Querían desesperadamente terminar con él, empezaron a correr como el hámster, en una rueda sin fin. Si ahora dejan de hacerlo caen y mueren.

> "LOS CAMBIOS EN LAS PRIORIDADES DE AL QAEDA LA HAN CONVERTIDO EN UN PELIGRO MENOR A LOS OJOS DE OCCIDENTE. MIENTRAS LUCHAN CONTRA AL ASSAD, NO HAY PROBLEMA; INCLUSO SE LES APOYA"

¿Por qué no fueron capaces de medir los tiempos y analizar la respuesta del régimen a las protestas?

Estaban obsesionados con seguir corriendo hasta terminar con Al Assad. Dejaron de importar los medios y así fue como Al Qaeda encontró la grieta para introducirse en el conflicto. Pero Al Assad no cayó, Siria entró en la anarquía, y Occidente sintió mucho miedo. Siria no es precisamente Afganistán; está en la rivera este del Mediterráneo, y como está muy cerca de Europa, la presencia de Al Qaeda allí es un factor muy peligroso para Occidente. Si Al Qaeda construye bases en Siria os alcanzarán, llegarán a España, Grecia... y Turquía se verá afectada.

Los estadounidenses aprendieron la lección en Yemen y Libia, en especial de la completa anarquía en que se ha convertido el país magrebí. Hoy Libia está gobernada por Al Qaeda, no existe un gobierno central con poder.

¿Las prioridades han cambiado?

Sí, al comienzo del conflicto querían terminar con Al Assad, pero ahora hay dos líneas de pensamiento. La primera, liderada por Francia, Arabia Saudí, Qatar y Turquía, dice que deben acabar con Al Assad y después expulsarán a Al Qaeda del país. La segunda, defendida por Estados Unidos, Emiratos Árabes Unidos, Gran Bretaña y otros países europeos, que primero quieren terminar con Al Qaeda y sus afiliados, y que después será fácil deshacerse de Al Assad. Por eso ha habido una pausa en la contienda: para solventar el conflicto de prioridades. Creo que han llegado a un acuerdo que consiste en mantener aislado a Al Assad y acabar con los grupos islamistas, en particular de Al Qaeda y el Estado Islámico en Iraq y Levante (ISIL). Ha vencido la corriente que opina que Al Assad puede ser útil para deshacerse de los radicales islamistas.

¿Cree que van a utilizar a Al Assad para terminar con Al Qaeda y el ISIL en Siria? ¿A cambio de qué?

Por el momento no, es una baza que se guardan. Los saudíes han logrado unir a ciertos grupos bajo la bandera del Frente Islámico. Incluso han tolerado el Frente An Nusra, que es parte de Al Qaeda. Estoy asombrado: después de estudiar Al Qaeda durante los últimos 20 años, nunca se me habría ocurrido que An Nusra —que anunció públicamente su alianza con Al Qaeda y con Ayman Zawahiri— se llegara a convertir en una facción moderada y aceptada por Occidente, incluido Estados Unidos. Y eso ocurre porque ahora el ISIS es lo más peligroso, la prioridad; más tarde se ocuparán de An Nusra junto con los otros que ahora están utilizando contra Al Qaeda. Aun así me resulta increíble, porque si toleras An Nusra aceptas que este grupo está en el mismo lado que Estados Unidos, en el mismo frente que es apoyado por saudíes y qataríes, en lucha contra el Estado Islámico. Son musulmanes luchando contra musulmanes.

¿Cómo explica que Occidente acepte la situación que acaba de describir y rechace la existencia del "islam político"?

Hay dos tipos de islam político, el de Al Qaeda y el de los Hermanos Musulmanes. Se acepta el islam político moderado que no utiliza las armas, con el que pueden coexistir y que puede combatir a los afiliados de Al Qaeda, porque ahora el islam político es muy fuerte. Hay que tolerar la rama moderada y utilizarla contra la radical. Eso es lo que está ocurriendo en Siria. Igual que en Iraq se establecieron las milicias Shawa (Despertar), eran considerados como islamistas tolerados porque combatían contra

Al Qaeda. El baremo con el que se mide la tolerancia del islam político, el termómetro, son Al Qaeda y los radicales. Si estás contra Al Qaeda eres tolerado, mientras que si estás con Al Qaeda eres muy peligroso y serás combatido con el islam político. An Nusra es Al Qaeda pero como está en contra de ISIL, que son los más radicales, se acepta.

En su último libro aseguró que Al Qaeda intentará ser aceptada para entrar en política…

Y mi predicción se ha confirmado como correcta, porque An Nusra se está uniendo a la fuerza de otros y aparece como un partido político, más que como una rama militar. Además, Zawahiri ha dado muestras de apoyo a An Nusra, que es menos radical que ISIL. Junto a esto, no hay que olvidar que Al Qaeda es completamente diferente bajo el mandato de Zawahiri, de como lo era con Osama Bin Laden al frente. Y un factor más: Al Qaeda era odiada porque estaba contra Estados Unidos, pero ahora ya no lucha contra América ni Occidente. En Siria está luchando contra Al Assad, y en el Iraq actual contra Maliki. Ha cambiado el mandato. Los cambios en las prioridades de Al Qaeda la han convertido en menos peligrosa a los ojos de Occidente. Mientras luchan contra Al Assad, no hay problema; incluso se les apoya.

¿Esto hará que Al Qaeda sea más aceptada, a pesar del pasado reciente?

Ya lo está siendo. En el pasado, el énfasis estaba en la lucha contra Estados Unidos, pero ahora es una lucha contra los dirigentes en Iraq, Siria… y quizás mañana contra los gobernantes de Egipto o Yemen. Por eso ha cambiado.

¿Por qué cree que se ha producido este cambio?

Porque Estados Unidos ya no está sobre el terreno. Obama ha retirado a Estados Unidos del objetivo; ya no está luchando en Iraq, dejará Afganistán a finales de este año, no está luchando en Siria.

Pero Estados Unidos sigue siendo muy poderoso en esos países; deciden y apoyan a las partes para determinar la victoria de unos u otros.

Siguen muy fuertes, pero la fuerza es utilizada contra los gobernantes, no contra Occidente. Ya no vemos a miembros de Al Qaeda venir a Europa para cometer atentados. No lo hacen porque están ocupados en otras prioridades. Incluso Estados Unidos está luchando con Al Qaeda contra Al Assad. El enemigo de mis enemigos es mi amigo. Así está cambiando el mapa de Oriente Próximo.

¿Qué opina de la división generada en la última década entre suníes y chiíes? ¿Es insalvable? ¿Se ha perdido la tradicional coexistencia?

Estamos viviendo en la mayor brecha conocida, y será cada vez más grande. Porque hay dos tendencias ideológicas en Oriente Próximo: los islamistas y los seculares. Los islamistas, bajo el paraguas de los HM, quieren unir a los musulmanes alrededor de una sola bandera, y los seculares intentan unir a los árabes al amparo de la bandera del nacionalismo árabe. El arabismo está por encima de chiismo, sunismo y minorías étnicas: quieren una fórmula para unir a la gente, para que coexistan. Hoy en día no tenemos ni islamismo ni nacionalismo árabe. Ambos han muerto, sólo existe la anarquía. La gente vaga sin rumbo por el desierto, no hay guía ni bandera que seguir. Eso es lo más peligroso en Oriente Próximo. En el pasado, el nacionalismo árabe fue una idea occidental copiada, sin divisiones entre musulmanes y cristianos, ni entre suníes y chiíes; teníamos árabes y no árabes. Hoy el distanciamiento es mayor, se apoya en las armas y no deja de crecer. Los chiíes son muy fuertes, con Al Assad e Irán, que es un poder regional; al otro lado los suníes tienen el dinero de Arabia Saudí.

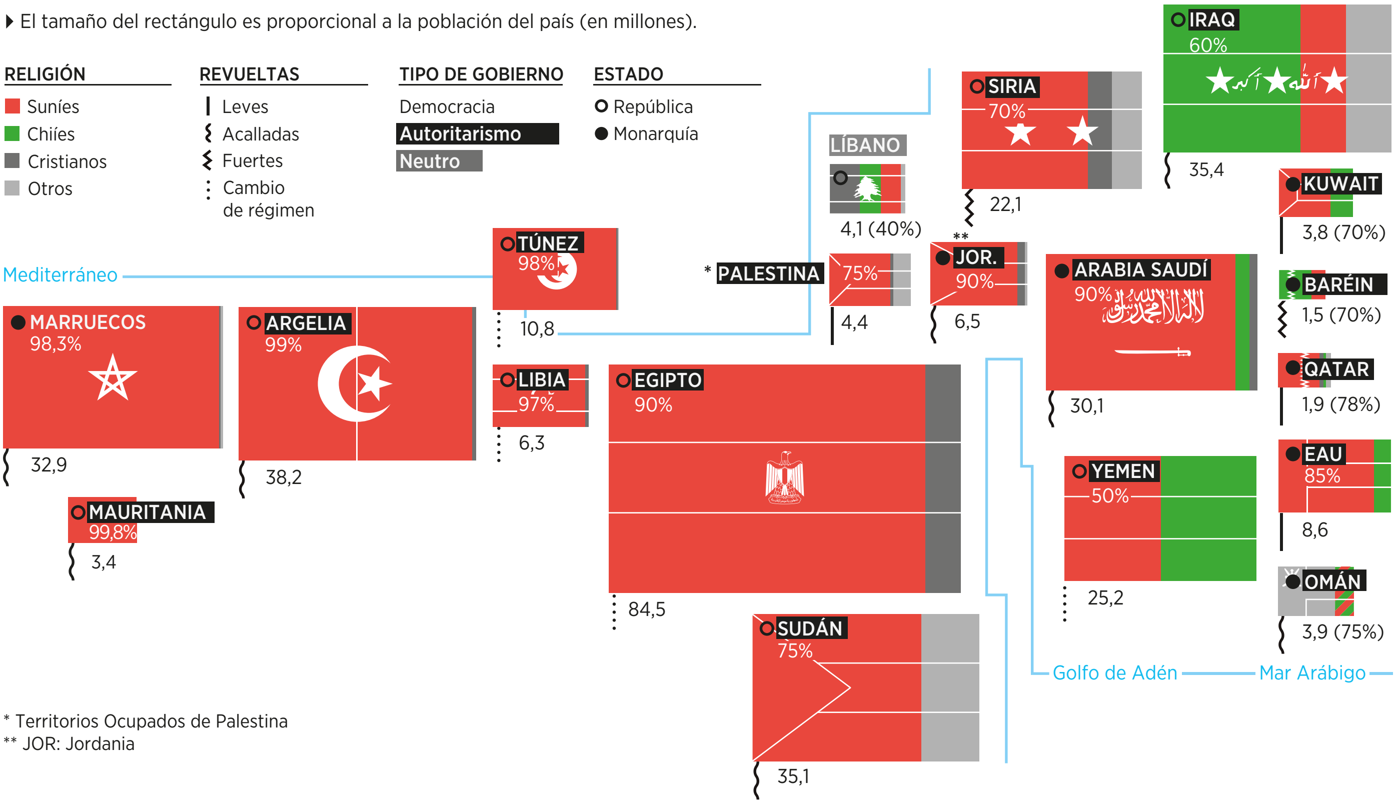
Si no hay líderes que actúen, ¿cuánto poder le queda a la sociedad civil para cambiar las cosas, para que las minorías vuelvan a contar en la región?

La sociedad civil está marginalizada. Solía ser la mayoría y hoy está completamente apartada de la toma de decisiones. Líbano, que solía ser el ejemplo de coexistencia, de sociedad civil integrada, hoy está dividido entre suníes y chiíes. Hoy no se formula el diálogo a base de teorías y reformas, sino mediante coches bomba, ataques, asesinatos selectivos y otras demostraciones de fuerza. Está pasando en Iraq, pasará en Egipto… jamás habíamos vivido esto.

Habla del deterioro del islamismo y el secularismo, pero la gente sigue definiéndose en esos términos. ¿Por qué?

El nacionalismo árabe ha sido destruido por los líderes que se autoproclamaban nacionalistas árabes, como Muammar Gaddafi, Saddam Hussein o Hafez al Assad. Pero ellos no fueron capaces de implantar el buen ejemplo en la sociedad vía democracia, derechos humanos, lucha contra la corrupción, parlamentos elegidos en las urnas. El nacionalismo árabe ha sido destruido por los que así se proclaman —como los baasistas— igual que la sociedad civil ha sido destruida

UN VISTAZO AL MUNDO ÁRABE



por los que aseguraban ser sus promotores. Como Hosni Mubarak, que no se presentaba como nacionalista árabe sino como liberal, y que al decir que estaba con la sociedad civil generó el peor tipo de corrupción. En el Estado islámico pasa igual: no hay buenos ejemplos en Arabia Saudí, donde el 13% de la población vive por debajo de la línea de la pobreza y el paro alcanza el 25%. Todos, nacionalistas e islamistas, han fracasado en crear un buen modelo. Piense que las figuras relevantes de la sociedad civil en Egipto son Hamdeen Sabaji, Amr Moussa, Mohamed el Baradei... Todos apoyaron el golpe militar de junio para derrocar a los islamistas, a la opción elegida por el pueblo en las urnas. ¿Cómo han podido hacerlo, tras corear en la calle: “Abajo el Estado militar”?

¿Son reacciones oportunistas? ¿Están perdidos?

Están confusos, pero sobre todo no son líderes reales de la sociedad civil, porque no son fieles a sus principios y se limitan a mover el arma de un hombro a otro.

Usted asegura que las cadenas privadas del Golfo, en especial Al Yazeera, han perjudicado la evolución de las revueltas populares. ¿En qué se basa?

No puede imaginar el daño causado por Al Yazeera y Al Arabiyya en nuestros países. Yo era un colaborador habitual en Al Yazeera, mis opiniones eran muy apreciadas en la cadena, era tan popular que si hubiese querido podría haber organizado una revolución, pero hace tres años, cuando me di cuenta de cómo estaban manipulando la situación, decidí no volver a aparecer.

Pero todos los medios de comunicación tienen agendas políticas y económicas. ¿Por qué culpabilizar más a Al Yazeera?

El daño hecho por Al Yazeera es diferente. Es como cuando dispones de un gran crédito en el banco. Al Yazeera creó ese crédito aliándose con Iraq contra la ocupación estadounidense, aliándose con la oposición contra los dirigentes corruptos en el mundo árabe, dando un espacio a los oprimidos, a las oposiciones, convirtiéndose en una referencia muy popular en el mundo árabe. Y utilizaron esa posición para aplicar una agenda determinada. En especial en Siria, Yemen y Egipto. La Al Yazeera del pasado desapareció y comenzaron a incitar a la gente de acuerdo con su agenda, que desconocemos. Lo que sí sé es que han jugado un papel muy peligroso fabricando noticias, inventándose testigos, elaborando las cifras de muertos... El acoso a la figura de Al Asad fue tremendo, aún no entiendo cómo logró sobrevivir. Y después apoyaron a los islamistas, a Al Qaeda y a sus afiliados en Siria. No han triunfado, creyeron que lo lograrían como pasó, en un tiempo limitado, en Túnez, Egipto, Libia y Yemen. Estaban convencidos de que Siria caería, y ahora no se pueden retirar. ¿A qué coste?

¿Les importa el coste?

No, de hecho una vez un ministro de Asuntos Exteriores sirio me lo dijo. Intento mantener una línea muy objetiva respecto a las posturas gubernamentales de los gobiernos árabes... lo cual choca con las grandes divisiones que tenemos en el mundo árabe, en las que te tienes que definir constantemente. No les gusta que seas neutral, quieren que te posiciones por uno u otro lado, porque era fácil decantarse contra la invasión de Iraq y en una revolución contra un dirigente corrupto como Gaddafi, pero cuando la OTAN interviene tampoco puedes estar a favor de la injerencia extranjera. Es un gran dilema. No puedes estar contra la OTAN y con los revolucionarios a la vez, por eso hay que mantenerse en el medio. Al

Infografía de Mónica Serrano

Yazeera y Al Arabiyya han jugado un papel muy dañino para el mundo árabe; y su intención es continuar. De hecho, estaban planeando crear una revolución en Argelia, y llegaron a montar una cadena de televisión en Londres para cubrirlo; pero como la revolución siria no triunfó, han tenido que congelar la iniciativa.

Estas cadenas hablan de forma diferente cuando se dirigen a un público árabe y a una audiencia occidental. ¿Usted hace lo mismo?

No, yo no cambio la esencia del mensaje, pero mi discurso para los extranjeros es muy refinado, más sofisticado, porque los que ven la CNN o la BBC son una élite en comparación con la audiencia de las televisiones árabes. En Occidente, el 40% de los que te escuchan no son analfabetos. No se puede usar el mismo discurso, igual que no lo harías para la gente de Oxford, Cambridge o Harvard. La audiencia es diferente y el objetivo es pasar el mensaje. En el canal en inglés no se grita para tomar la palabra ni te incitan para que digas lo que ellos quieren oír, no te obligan a perder los nervios como ocurre en las cadenas árabes. Sin contar con el tiempo del que dispones para expresarte, entre 5 y 10 minutos en las cadenas occidentales frente a la hora y media en la que hablas de las mismas ideas y cuestiones sobre Iraq o Palestina.

Y hoy, ¿para qué sirven los tradicionales periódicos panarabistas como *Al Quds al Arabi* ?

Ese tipo de medios de comunicación está muriendo porque ahora tampoco existen los principios del panarabismo de la época en que se crearon periódicos de referencia como *Asharq al Awsat*, *Al Hayat* y *Al Quds al Arabi*. Han quedado obsoletos. Además, no han sabido adaptarse a internet, a estar conectados siempre a la red. La actualidad está en la red, Twitter está tomando el relevo. Empecé a utilizarlo hace dos años y ahora tengo 360.000 seguidores; no hay un periódico árabe con tantos lectores. Cuando escribí mi editorial de despedida de *Al Quds al Arabi,* el 92% de los lectores estaban conectados. En Arabia Saudí, los periódicos más populares son los que están en la red. Esto forma parte de los cambios en el mundo árabe, por eso he creado *Al Rai al Youm,* porque sé que la gente ya no lee periódicos, ni puede esperar 24 horas para enterarse de lo que está pasando.

¿Pertenece también al pasado la existencia de la en el mundo árabe?

La *umma* islámica está dividida entre suníes y chiíes, y la *umma* árabe también está fraccionada. Estamos viviendo el peor período de nuestra historia y carecemos de un proyecto propio, de la misma forma que existen los proyectos israelí, turco, persa... No hay un proyecto árabe. No existe una *umma* árabe y eso es muy negativo.

¿También ha variado el concepto de resistencia en el mundo árabe?

La resistencia se genera contra un enemigo extranjero, pero hoy sólo se está ejecutando contra los regímenes árabes, líderes sectarios, corruptos... Esa es la diferencia. Existe un cambio en la cronología de la descripción de la resistencia. Antes se daba contra Israel y sus aliados, como Estados Unidos. Hoy la resistencia se materializa contra los regímenes y contra la otra secta: los chiíes contra los suníes y viceversa; lo que es terrible. Por ejemplo, Hezbollah combatió contra Israel y les venció; perdieron a muchos mártires, pero si hoy preguntas sobre Hezbollah y pides que les apoyen, los radicales suníes te matarán. La resistencia de ese grupo ha quedado fuera de juego. Cuando lucharon contra Israel en 2006, el 95% de los árabes les apoyaban, pero en los últimos dos años han pasado a ser odiados. La foto está cambiando, en especial en el norte de África, porque los saudíes movilizan a la gente contra Irán, no tanto diciendo “son persas y nosotros árabes” como hacía Saddam Hussein, sino apuntando “son chiíes y nosotros somos suníes”. Incitan al enfrentamiento entre suníes y chiíes porque su plan es debilitar a cualquiera que esté cerca y utilizar a Occidente para luchar en sus guerras. Como ya ocurrió contra Nasser, contra Saddam Hussein, ahora pretenden hacerlo contra Irán. Por eso crearon esta profunda ruptura entre suníes y chiíes. De hecho recientemente, cuando los estadounidenses llegaron a un acuerdo con Irán y Obama optó por no comenzar una nueva operación militar, los saudíes enfurecieron porque habían gastado cien mil millones de dólares en armas pensando que Estados Unidos bombardearía Irán. Existe la resistencia de chiíes contra los islamistas suníes, y viceversa. Y esta situación no variará hasta que se produzca algún tipo de despertar. Ahora no hay resistencia contra los israelíes, pero volverá a la escena. Estoy convencido.

Parece que el enfrentamiento con Israel está dormido.

Regresará, y muy pronto, porque los israelíes perdieron una oportunidad de oro de alcanzar la paz cuando rechazaron la Iniciativa Árabe de los palestinos, basada en la coexistencia. Siempre quieren más. Y lo que no entienden es que Líbano caerá en la anarquía y se convertirá en un estado fallido, Siria será un estado fallido... Y lo que unirá a Al Qaeda con sus diversas ramas —An Nusra, ISIL—, será Israel. Se convertirá en el punto de unión en un futuro muy próximo. La lucha contra Israel unirá a todos los combatientes. Imaginemos que Al Assad es vencido mañana, ¿qué ocurrirá? Necesitan un líder. Ahora la batalla contra Al Assad está uniendo a los 1.300 grupos combatientes. Imaginemos que Al Assad es asesinado mañana —porque terminará siendo asesinado, es la única manera de librarse de él—; ¿quién unificará la lucha? Israel. Tendrán que luchar igual que lo hizo Saddam Hussein, que combatió a los iraníes durante ocho años y, cuando se alcanzó un acuerdo de paz, se encontró con un enorme ejército sentado, sin hacer nada. Y decidió mandarlos a Kuwait. Recuerdo que en aquella época participé en un programa en la radio británica y me preguntaron qué iba a ocurrir después del acuerdo de paz entre Iraq e Irán? Les dije que Saddam Hussein se concentraría en terminar con la crisis económica, en atender a las familias que habían perdido a sus seres queridos, pero que al ejército lo tenía que mantener ocupado para que no se volviera contra él. Anticipé que lo más probable era que enviase sus tropas a Israel. Los estadounidenses se dieron cuenta de esto y lograron desviar la atención del ejército iraquí de Israel hacia Kuwait. Ellos provocaron a Saddam Hussein, estoy convencido de que algún día saldrán a la luz documentos que lo prueben. Kuwait fue el anzuelo: su papel consistió en provocar a Saddam. Ahora ocurriría lo mismo, hay 1.300 grupos islamistas en Siria. Al Assad será asesinado o quitado de en medio. El ataque contra Israel procederá de Siria y de Líbano, que ya está infiltrado. Desconocemos lo que Estados Unidos y Rusia están cocinando.

Carla Fibla (Valencia, 1973) es periodista. Ha vivido 15 años en el mundo árabe. Creó AISH (www.aish.com.es), un portal de información y análisis sobre el Magreb y Oriente Próximo. Imparte clases prácticas de periodismo internacional mientras busca la forma de volver a pisar tierra árabe.

A PESAR DE OBAMA

Mireia Sentís

Angela Davis · Antagonismos y contribuciones · Derechos civiles · Discriminación positiva
Ebonics · Encarcelación masiva · Esclavitud · June Jordan · Jugar la carta de la raza
La ley de los tres golpes · La línea del color · Las "minorías" · Lo políticamente correcto
Pensamiento *post-black* · Racismo a la inversa · Segregación · *War on Drugs*

El profesor Henry Louis Gates Jr., el sargento James Crowley y Barack Obama en los jardines de la Casa Blanca. Fotografía de Pete Souza. ©Gobierno de EE.UU.

Un día de 1972, al volver a casa tras finalizar mi jornada laboral en la Sección de Referencias de Naciones Unidas en Nueva York, el portero de mi edificio me dijo: "Hoy los troques no me han dado breque y on top no me trabaja la boila". De pronto, el spanglish de los *nuyoricans* o puertorriqueños neoyorquinos me hizo comprender que una parte importante del lenguaje urbano se me estaba escapando.

Imaginé el estupor que debían de experimentar los legionarios romanos cuando, lejos de la capital del imperio, se adentraban en tierras hispanas. ¿Qué pastiche del latín hablaban esas gentes? Tales pastiches darían nacimiento al castellano, al catalán, al francés, al italiano, esa serie de lenguas tan protegidas hoy por sus respectivas academias. El propio spanglish tiene desde hace diez años un diccionario oficial (*Spanglish: The Making of a New American Language,* de Ilan Stavans). Aunque me complace el hecho, confesaré que me parece un documento frágil. El flujo migratorio hispano hacia Estados Unidos es tan constante como diverso. Cada nacionalidad aporta la cosecha de sus voces indígenas. El spanglish, que comenzó siendo un fenómeno puertorriqueño, ha devenido una amalgama difícil de delimitar. Dudo que ningún diccionario pueda seguir el ritmo de su evolución.

En las postrimerías del siglo XX, cuando me interesé por el *black english* —también llamado *ebonics*—, tuve una reveladora conversación con June Jordan (1936-2002), ensayista y profesora de la universidad de Berkeley. Sus alumnos elaboraban a lo largo del curso una gramática del inglés negro. Treinta y siete millones de afroamericanos dependen de esa lengua para descubrir el mundo y dar cuenta de una cultura surgida en los intersticios de la sociedad norteamericana. Hay que revisar urgentemente la palabra "minorías", pues pronto no responderá a ninguna realidad. La irrupción de la "minoría" latina, por ejemplo, ha roto el tradicional mano a mano entre blancos y negros que presidía el paisaje etnográfico estadounidense desde la práctica aniquilación de los indígenas.

En 2003 apareció *Rediscovering America. The Making of Multicultural America (Redescubriendo América. Formación de la América multicultural)*. Su autora, Carla Blank, de origen judío, presenta en sus pá-

ginas el panorama interdisciplinar del siglo XX como un proceso interactivo entre diversos grupos confinados en los márgenes de la historia: mujeres, afroamericanos, nativoamericanos, asiáticos, latinos, radicales, etcétera. En lugar de subrayar los antagonismos, el libro integra las diversas contribuciones. Su tesis es clara: se trata de vivir las diferencias de forma fecunda.

Aunque con Obama la política estadounidense ha empezado a reflejar la realidad de su composición étnica, todos los estudios sobre bolsas de pobreza del país demuestran que las llamadas *inner-cities,* sectores deprimidos y superpoblados de las grandes ciudades —también conocidos como *ghettos*—, son mayoritariamente negras y constituyen un legado directo de la esclavitud. El acceso de los afroamericanos a universidades de élite y cargos de influencia en la Administración y los negocios es un hecho. Sin embargo, marcha de la mano de una paradoja: el incremento del porcentaje de los mismos excluidos de la sociedad. Un número creciente de autores —desde Angela Davis hasta Michelle Alexander, y de Mumia Abu-Jamal a Ishmael Reed— analizan y denuncian una situación que ha dado lugar a una especie de *apartheid.* La encarcelación masiva *(mass incarceration)* ha comenzado a ser considerada como la tercera etapa de la historia afroamericana, siendo la esclavitud y la segregación las dos precedentes.

Los medios de comunicación nos han permitido conocer la transformación de la imagen de la comunidad negra en el subconsciente colectivo: primero, sumisa; luego reivindicativa; finalmente, y a pesar de Obama, delictiva. Si el camino del movimiento por los Derechos Civiles fue largo y arduo, el que ahora se anuncia lo será más. Ya no se reclama igualdad para un colectivo injustamente discriminado, sino reformas que descriminalicen a un sector percibido como indeseable. En el curso de sus vidas, tres de cada cuatro afroestadounidenses se enfrentan a la probabilidad de ingresar en el sistema judicial debido a la "ley de los tres golpes" *(three-strikes law),* en alusión al número de infracciones menores (portar marihuana, por ejemplo) que pueden conducirlos a la cárcel, con las consiguientes secuelas: dificultad para encontrar empleo, pérdida de ayudas sociales, revocación del derecho al voto...

La encarcelación masiva es el resultado directo de la operación *War on Drugs,* iniciada en 1982, durante la era Reagan. Una "guerra" que tiene como principal escenario los barrios pobres. Cuantos más arrestos realiza una comisaría, más recursos recibe en forma de vehículos, armas y dinero federal o estatal. Buen negocio para la industria del armamento, primera del país. Y gran estímulo para su principal beneficiario, el complejo industrial penitenciario, en parte privatizado y cuya cotización en Bolsa experimenta un constante incremento gracias a la disponibilidad de una mano de obra barata y deslocalizada.

A raíz de la abolición oficial de la esclavitud en los estados del Sur (1865), los exesclavos se encontraron de la noche a la mañana sin la protección de sus amos —precaria, pero protección al fin— en una sociedad que les negaba cualquier tipo de derechos, incluidos educación y propiedad privada, y apenas les brindaba trabajo en épocas de cosecha. Por supuesto, el Gobierno de la nación nunca cumplió su promesa de proporcionar a cada familia negra un trozo de tierra y una mula como base para su arranque económico. Entre 1910 y 1929, un mínimo de dos millones de afroamericanos se trasladaron desde las tierras agrícolas del Sur a las ciudades industriales del Norte, única salida factible a su frágil situación. Dicha etapa es conocida como *The Great Migration* (La gran migración). Pero las fábricas no pudieron absorber a todos, y los barrios negros se convirtieron en guetos perpetuadores de la pobreza, desprovistos de colegios, ambulatorios, medios de transporte y cualquier posibilidad de movilidad social o laboral.

Hoy día, superado teóricamente el problema de la línea del color —*the color line,* expresión acuñada por el filósofo y activista Du Bois en 1903—, pobreza y negritud siguen estando alarmantemente vinculadas en Estados Unidos. El desastre de Nueva Orleans (2005) dio testimonio de ello. La catástrofe no afectó al conjunto de la ciudad, sino a los barrios negros, cuyos diques no habían sido reforzados porque no ofrecían el menor atractivo a los especuladores inmobiliarios. Hasta 1968, año de tramitación del *Fair Housing Act,* blancos y negros ni siquiera podían vivir legalmente en los mismos barrios; por tanto, los últimos se veían obligados a ocupar las zonas desfavorecidas. En Nueva Orleans, tales zonas eran también las más peligrosas. De ese modo, el huracán Katrina puso al descubierto un caso de racismo heredado.

Cuando en 1964 fue aprobada el Acta de Derechos Civiles contra la discriminación racial, muy pocos se atrevieron a esperar que mejoraría el acceso de la población afroamericana a universidades de élite o puestos de influencia, ni que favorecería la aparición en su seno de una nutrida clase media. Sin embargo, ocurrió así. Ahora bien, todos esperábamos que, cincuenta años después, los barrios de las ciudades norteamericanas estuvieran plenamente integrados y la pobreza en retroceso. Como sabemos, ha sucedido lo contrario.

Las luchas por los derechos civiles —que forman parte de la historia norteamericana tanto como la guerra de independencia— codificaron nuevas normas y actitudes sociales. Pero como afirma Richard Thompson Ford, "es el momento de darse cuenta de que esas leyes ya dieron de sí todo lo que podían". Hemos llegado así a lo que algunos consideran la era *post-black.* Se trata de redefinir el vocablo "racismo", porque, si bien el prejuicio abierto ha remitido, se han desarrollado formas nuevas y más sutiles de discriminación. Hay que dejar de prestar demasiada atención a las arbitrariedades aisladas y dejar de hablar de conspiraciones racistas. A cambio, es preciso reexaminar los conceptos de "discriminación positiva" (*affirmative action:* imposición de una cuota de presencia de las minorías en las instituciones), "racismo a la inversa" (*reverse racism:* la creencia de que la discriminación positiva constituye una desventaja para los blancos), "inculpación racial" (*racial profiling:* sospechas basadas en el color) y "carta de la raza" (*the race card:* acusaciones interesadas de racismo).

Lo que está en juego en la discriminación positiva es la movilidad de clase. Aunque algunos grupos consideren que se trata en realidad de un racismo a la inversa, otros —entre ellos, Colin Powell— la ven como una forma de reparar la herencia del racismo. Por su parte, la inculpación racial se caracteriza por culpabilizar a alguien por el simple hecho del color de su piel. La cuestión del *racial profiling* saltó a los noticiarios internacionales a raíz del arresto en 2009 del historiador y ensayista Henry Louis Gates Jr. A la vuelta de un viaje, descubre que se ha olvidado las llaves y fuerza la puerta de su propio apartamento. Una vecina avisa a la policía, que detiene al profesor de Harvard a pesar de sus protestas. Agentes blancos destinados en un barrio acomodado y mayoritariamente blanco aceptan automáticamen-

te el testimonio de la mujer blanca. Podrían mencionarse multitud de casos similares, protagonizados por afroamericanos que no tienen la coartada de ser famosos. Tales sucesos son tan habituales que el presidente estadounidense decidió hacer un gesto meridianamente visible: invitar a tomar una cerveza en la Casa Blanca al agente de policía y al profesor universitario. De manera amable, mostraba oficialmente la existencia de un estereotipo racial. Randall Kennedy se ha referido al *racial profiling* como el impuesto que tienen que pagar los negros por el hecho de serlo.

La fórmula "jugar la carta de la raza" cobró relieve mediático con ocasión de la primera campaña presidencial de Barack Obama, de quien no puede decirse que haya jugado precisamente esa carta. Tres años antes, en junio de 2005, Oprah Winfrey, la conocida presentadora afroamericana de televisión, se acercó al 24 Faubourg Saint-Honoré, sede de la casa Hermès en París. Lo hizo diez minutos después de que la tienda hubiera cerrado, aunque todavía quedaban clientes en el interior. Oprah intentó que autorizasen su entrada para hacer una compra rápida. Sintiéndose discriminada por la negativa, dio publicidad a lo sucedido. Sabemos que las casas de lujo abren sus puertas en días festivos a compradores VIP. Sabemos que si hubiese pretendido entrar en la tienda alguien cuya imagen resultase reconocible para los empleados —Victoria Beckham o Beyoncé Knowles, por ejemplo—, no le hubiesen denegado el acceso. O sea, que de lo que realmente se quejaba Oprah era de haber sido tratada, a pesar de su enorme influencia, como una persona corriente. Oprah jugó la carta de la raza.

Una década antes, en 1995, tuvo lugar el juicio a otra estrella nacional afroameriana: O. J. Simpson, acusado del asesinato de su esposa. El caso dividió al país en dos bandos: blancos y negros. No se trata de ningún eufemismo. La repercusión mediática no obedecía sólo a la celebridad del jugador de fútbol americano, ni a su fortuna, ni a su atractivo físico, ni a su trágico matrimonio. Casado con una mujer blanca —a pesar de lo cual era apreciado por los WASP— y desenvolviéndose exclusivamente en ambientes blancos, Simpson había dado casi la espalda al hecho de ser negro. ¿Por qué eligió entonces para su defensa a un abogado negro? ¿Por qué en la portada que le dedicó el semanario *Time* (27.06.94) aparecía más oscuro de lo que en realidad era? ¿Por qué su abogado consideraba tan importante demostrar que determinados policías implicados en el caso habían actuado de forma racista en algún momento de su carrera? Las implicaciones del juicio iban más allá del esclarecimiento del crimen. Cuando O. J. fue declarado inocente, la mayoría de la población negra lo celebró: el fallo significaba una condena simbólica de la violencia policial y de las injusticias históricas del sistema judicial. Sin embargo, la población blanca, que había considerado culpable a Simpson ya antes del juicio, lo lamentó. Ambas comunidades jugaron la carta de la raza.

Richard Thompson Ford advierte de que semejante estrategia puede tener un efecto boomerang y poner en peligro el apoyo público a los derechos civiles y a los programas de equidad social. Un año después de la absolución de Simpson, California —¿a modo de represalia?— aprobó una ley que prohibía la discriminación positiva tanto en la Administración como en la educación pública. El juicio de Simpson supuso el inicio de la era postracista, del pensamiento *post-black*. Obligó a los americanos a pensar en las cuestiones de la raza como no lo hacían desde la marcha a Washington liderada por Luther King en 1963. No obstante, en aquella ocasión las lecciones fueron claras e inspiradoras, tanto en el orden político como en el orden ético. Ahora eran confusas y desorientadoras, sujetas a todo tipo de consideraciones circunstanciales e interpretaciones subjetivas. En resumen: las herramientas tradicionales de la lucha contra el racismo habían quedado desfasadas.

En la era postracista, el racismo no queda circunscrito al pasado, sino que se torna más contradictorio y complejo. Por mucho que las injusticias raciales perduren, está claro que la mayoría estadounidense considera que el racismo es algo moralmente injusto y se siente comprometida en su desaparición. Entretanto, fuimos testigos del nacimiento de lo "políticamente correcto", que antes de extenderse a otros ámbitos, tuvo como punto de partida las llamadas a la cortesía y a la imparcialidad a la hora de tratar cualquier tema relacionado con la raza. Es ilustrativa la anécdota de un universitario que, habiendo olvidado el nombre de uno de sus profesores en presencia de otro, trataba de describírselo: edad aproximada —que era la de la mayoría de los profesores—, forma de vestir —chaqueta de *tweed,* como todos—, hasta que añadió tímidamente que era negro. La fórmula de corrección política utilizada por el alumno no hizo más que poner en evidencia su incomodidad respecto al color.

Un análisis de 139 páginas publicado por la ONU en diciembre del 2008 aseguraba que "aunque la esclavitud haya sido legalmente abolida en todo el mundo, sigue siendo un componente difundido y arraigado en la sociedad contemporánea. Desde el tráfico humano hasta la explotación infantil, pasando por la servidumbre sexual y los trabajadores hipotecados". Un año más tarde, Orlando Patterson, catedrático de Sociología de Harvard, se preguntaba: "Barack Obama, que tan delicadamente se sitúa entre el mundo de la inmigración exitosa y la identidad negra, ¿será capaz de ampliar la inclusión de los afroamericanos? Estamos observando y esperando". Desde ambas perspectivas, la llegada de Obama tiene un efecto balsámico. Testimonia la capacidad de sobrevivir y avanzar en el seno de una sociedad hostil. Su elección ha alentado la esperanza de alcanzar, en el terreno del color, una igualdad sin traumas, violencias ni resentimientos.

Pero, a pesar de todo, Angela Davis afirmaba a finales de 2012, en el prólogo al primer libro de June Jordan traducido al castellano: "Como todos quienes tuvieron oportunidad de conocer a June Jordan y ser iluminados y conmovidos por sus escritos, la echo terriblemente de menos. Me di cuenta de hasta qué punto echaba de menos su visión política aquella noche de 2008 en la que supimos que Barack Obama había sido elegido para la presidencia de Estados Unidos. Pero la echo aún más de menos en este difícil momento, en el que June sabría expresar exacta y simultáneamente la decepción de pasadas e incumplidas esperanzas y la ilusión respecto al futuro. Sabría cómo decir que ya es hora de dejar de proyectar nuestro poder colectivo sobre individuos que parecen exceder la propia vida. Tal como ella escribió: 'Es a nosotros mismos a quienes hemos estado esperando'".

Mireia Sentís (Barcelona, 1947), periodista, artista y co-directora de la Biblioteca Afroamericana Madrid (BAAM), es autora de *Al límite del juego* y *En el pico del águila. Una introducción a la cultura afroamericana*, ambos en Árdora Ediciones. Vive y trabaja en Madrid y Nueva York.

VON
Visual and sound explorations
vonarchives.com
Available releases
Carlos Casas
1812
VON018 DVD
Edition of 300
Prurient/Nico Vascellari
Jesus
VON017 2xLP
Edition of 500
VV.AA
Caregon Del Diol
VON015 2xMC (VVV)
Edition of 250
Aldo Tambellini
Cathodic Works 1966-76
VON014 2xDVD (VCS)
Edition of 1000
Z´EV
EyEar
VON011 DVD
Edition of 500
John Duncan
The Tailing
VON010 DVD
Edition of 500
Prurient/Carlos Casas
Vezdekhod
VON008 DVD
Edition of 500
Lago Morto
Obitorio Veneto
VON007 CD/DVD
Edition of 500
Forthcoming releases
Jacob Kirkegaard
40 days of silence
VON019 LP
Edition of 500
Rumil Vildanov
Kino Variants 1967-1972
VON 2xLP (VCS)
Edition of 500
Thomas Köner
Futurist Manifesto
VON DVD
Edition of 500
Phill Niblock
THIR
VON DVD (VCS)
Edition of 1000

...

ESTO NO ES SÓLO UNA REVISTA

EL ESTADO MENTAL,

ES UNA **PUBLICACIÓN MENSUAL IMPRESA** (10 NÚMEROS AL AÑO) CON DISTRIBUCIÓN EN QUIOSCOS Y LIBRERÍAS *

\+

VERSIÓN ELECTRÓNICA DIGITAL CON **APP** DESCARGABLE PARA DISPOSITIVOS MÓVILES iOS Y ANDROID

EEM,

WWW.ELESTADOMENTAL.COM

ES UNA **WEB** CON CONTENIDOS DE ACCESO GRATUITO DE ACTUALIZACIÓN DIARIA

\+ **SUSCRIPCIONES A CUALQUIERA DE LOS FORMATOS**

\+ **VERSIÓN ONLINE DE LA PUBLICACIÓN** (con posibilidad de compra de artículos individuales)

!!!

EEM, RADIO

ES UNA **EMISORA ONLINE** CON PROGRAMACIÓN SEMANAL A LA CARTA

\+ TODOS LOS LUNES RADIO EN DIRECTO A PARTIR DE LAS 20.00

\+ SUSCRIPCIÓN DE ACCESO A LA FONOTECA HISTÓRICA DE EEMR.

ESTO NO CONTIENE PUBLICIDAD DE PAGO

EL ESCAPARATE

LAS PROPUESTAS COMERCIALES QUE APARECEN EN LAS DISTINTAS PLATAFORMAS SON ACUERDOS DE INTERCAMBIO ENTRE EEM Y LOS ANUNCIANTES.

LOS PRODUCTOS SON SELECCIONADOS POR LA REDACCIÓN Y SUS COLABORADORES PARA SU VENTA EN LA TIENDA ONLINE DE EEM.
www.elestadomental.com/escaparate

LAS COLECCIONES

EL OBJETIVO DE LA TIENDA ONLINE ES CREAR COLECCIONES TEMÁTICAS, NO SUJETAS A LA ACTUALIDAD, ORGANIZADAS COMO FONDO DE CATÁLOGO.
www.elestadomental.com/colecciones

EL BUZÓN **

EL PROYECTO EL ESTADO MENTAL ESTÁ ABIERTO A LAS COLABORACIONES Y PROPUESTAS EXTERNAS TANTO CREATIVAS COMO COMERCIALES:
www.elestadomental.com/buzon

* Ver distribuidores en la página 4.
** La redacción se compromete a contestar a las propuestas que se ajusten a los objetivos de EEM.